

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di appartenenza: 10/A1 (Archeologia); 10/B1 (Storia dell'Arte)

Settore Scientifico disciplinare: L-ANT/07 (Archeologia classica); L-ART/01 (Storia dell'arte medievale); L-ART/02 (Storia dell'arte moderna).

TITOLO TESI

Las variaciones de la “serliana”: aspectos y motivos de la
arquitectura del poder desde la Antigüedad al Renacimiento
italiano y español

*Le variazioni della “serliana”: aspetti e motivi dell’architettura del potere
dall’Antichità al Rinascimento italiano e spagnolo*

Presentata da: Manuel Parada López de Corselas

Coordinatore Dottorato

Sandro De Maria

Relatore

Sandro De Maria

Esame finale anno 2014

HOC OPUS, HIC LABOR

«... está edificada doblemente como un palacio real; quien por arriba va a través de las naves del triforio, aunque suba triste se anima y alegra al ver la espléndida belleza de este templo»

«... cuarenta años se tardó en construir [...] ¿y tú lo vas a levantar en tres días?
Pero él hablaba del templo de su cuerpo»

«... caímos, pero nos volvimos a levantar, son momentos que nunca olvidaremos...»

A todos ellos, y a la memoria de quienes ya no están

ESQUEMA DEL TRABAJO

INTRODUCCIÓN

11

Justificación del tema, objetivos y metodología

Circunstancias de la investigación y agradecimientos

La “serliana” y elementos afines: forma, terminología y estado de la cuestión

CAPÍTULO 1: ORÍGENES Y PRIMEROS PASOS: DEL PERIODO HELENÍSTICO TARDÍO Y SU ÓRBITA CULTURAL A LAS DINASTÍAS JULIO-CLAUDIA (27 A. C. - 69 D. C.) Y FLAVIA (69-96 D. C.)

27

ARQUITECTURA

¿Siria como región originaria? La cuestión del santuario de Sí

Egipto ptolemaico y su influencia

Asia Menor: más allá de los Seléucidas

La arquitectura herodiana y nabatea: Palestina y Petra

Occidente (Italia, Galia, Hispania)

ICONOGRAFÍA

Ejemplos ptolemaicos

Pintura pompeyana

Otros ejemplos: hacia el templo y la *scaena frons*

CONCLUSIONES: KOINÉ MEDITERRÁNEA Y NACIMIENTO DEL “BARROCO” ROMANO

CAPÍTULO 2: DESARROLLO EN EL IMPERIO ROMANO: DINASTÍA ANTONINA (96-192 D. C.). LA EDAD DE ORO DE LA ARQUITECTURA ROMANA

99

ARQUITECTURA

Asia Menor

Dos núcleos paradigmáticos: Afrodisias y Éfeso

Otros templos y fachadas monumentales

Siria y Palestina / Jornadia

Península itálica y otros enclaves occidentales

Grecia

Norte de África

Reino parto

ICONOGRAFÍA

Numismática

Coroplastia

Relieves

CONCLUSIONES: EVOLUCIÓN HELENÍSTICA Y REVOLUCIÓN ROMANA. AFÁN DE INNOVACIÓN FORMAL, TÉCNICA, COMPOSITIVA Y FUNCIONAL: *FIRMITAS*, *UTILITAS* Y *VENUSTAS* HACIA SOLUCIONES “BARROCAS” COMO LA “SERLIANA”

La fachada del templo: “*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia*”

Valores formales, espaciales, volumétricos y funcionales

Trasvase de modelos, retroalimentación y carga simbólica

CAPÍTULO 3: Dinastía Severa (193-235 d. C.) y Anarquía Militar (235-284 d. C.)

187

ARQUITECTURA

Asia Menor

Siria

Norte de África

Occidente

ICONOGRAFÍA

Numismática

Glíptica

Relieves

Toréutica: sarcófagos de plomo y placas votivas

CONCLUSIONES: FINALIZACIÓN DE PROYECTOS, NUEVA DIFUSIÓN DE ORIENTALISMOS, DESTELLOS LEGITIMADORES

APÉNDICE 1: ANTIGÜEDAD TARDÍA (FINES S. III- S. VII) 267

El protagonismo de la figura imperial y sus trasvases: de Diocleciano (r. 284-305) a Teodosio (r. 378-395), Justiniano (r. 527-565) y Heraclio (r. 610-641)

Siria: trasvase a iglesias y al ámbito judío

“Serliana” y arcada triple

APÉNDICE 2: EDAD MEDIA 317

Una difusa Antigüedad: el prestigio del referente clásico, metamorfosis y manipulaciones

¿Sobrevivió la “serliana”?

Hacia la Modernidad

APÉNDICE 3: Renacimiento 363

La Antigüedad revisitada: investigación, hipótesis y fantasía

“Serlianas” durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial

Un desarrollo ininterrumpido

Un caso particular: la introducción de la “serliana” en el pórtico

La “serliana” entre ámbito sacro y terreno

Una amplia y prodigiosa circulación

Poder monárquico, orgullo cívico y valor artístico

La “serliana” entre Italia y España: confluencias y evolución en el s. XVI

Castillo-palacio de La Calahorra

Retablos, sepulcros y escenografías

Palacio del Embajador Vich en Valencia

Palacio de Carlos V en Granada

Otras obras de las décadas de 1530-1540

Obras de las décadas de 1550-1570

RESUMEN Y CONCLUSIONES GENERALES	479
<i>RIASSUNTO E CONCLUSIONI GENERALI</i>	493
<i>CONCLUSIONS</i>	507
BIBLIOGRAFÍA	511

INTRODUCCIÓN

Justificación del tema, objetivos y metodología

En este trabajo tratamos de aportar una visión antológica y de conjunto de la “serliana”, sus variantes y los motivos a dicha estructura vinculados, desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento italiano y español. Meta tan ambiciosa requiere un esfuerzo particular, debido a la magnitud e interdisciplinariedad del asunto tratado, a caballo entre la Arqueología y la Historia del Arte, así como a la diversidad y dispersión de la bibliografía al respecto. En nuestro trabajo consideramos necesario romper las barreras entre Arqueología e Historia del Arte, máxime en un estudio de estas características, que trata de analizar uno de los grandes temas de la tradición clásica. Creemos que gran parte de la bibliografía encasillada en una u otra disciplina puede llegar a adolecer de un desconocimiento –e incluso desinterés– por aquello que queda teóricamente fuera de sus –también teóricas– competencias. Pese a todas nuestras limitaciones y a que nuestra formación se encuadra más en la Historia del Arte, hacemos este intento de comprender evidencias que contribuyen a explicar uno de los fenómenos más apasionantes de la arquitectura, esto es, la convergencia de dos grandes tradiciones o métodos constructivos: el sistema arquitrabado y el sistema arcuado; y, tangencialmente, uno de los grandes retos de la arquitectura de todos los tiempos: la combinación de las plantas longitudinal y central. En dicho contexto nos interesan los edificios y su decoración, pero también las representaciones arquitectónicas (o “iconografías”) en todos los medios posibles, otra de las novedades que nos planteamos. Valoramos las obras *per se* y como fuentes para el estudio de la “serliana”, sus contextos y funciones. No entendemos a quienes desprecian el estudio de las iconografías arquitectónicas simplemente porque éstas no son “fotográficas”; tampoco podemos entender a quienes consideran que la arquitectura es simplemente formas, técnicas, tipologías, *pesos y medidas*. Por supuesto, no podemos fiarnos de “teólogos” de la arquitectura, literatos frustrados, ni de “aprendices de brujo”, como hemos visto escrito en alguna parte; pero, sin duda, la arquitectura es algo más que espacio, volumen y función práctica, la arquitectura es cultura. Trataremos de explicar el papel que juega la “serliana” en la monumentalidad y en la llamada “arquitectura del poder”, sin establecer una “teología de la arquitectura”, pero tratando de comprender sus implicaciones en ámbitos representativos y funciones simbólicas. Extraigamos además de la fantasía aquello que pueda beneficiar al estudio, por ejemplo a través de las reconstrucciones fantásticas de tantos autores del Renacimiento, que en ocasiones nos informan sobre los deseos de tal época más que de la realidad material de las ruinas; de igual manera, fantasías y reconstrucciones dudosas hasta bien entrado el s. XX pueden informarnos sobre tendencias, prejuicios historiográficos y asunción de terminologías, entre otros fenómenos.

En suma, planteamos el primer estudio monográfico y de conjunto sobre la “serliana” desde la Antigüedad al Renacimiento. Resultaría ingenuo pretender un trabajo definitivo sobre dicho tema, máxime si tenemos en cuenta el plazo de dos años en que hemos tenido que desarrollar la investigación. Como no deseábamos renunciar al tema propuesto, pero conscientes de nuestras propias limitaciones, hemos optado por un discurso de carácter ensayístico, recopilatorio y selectivo, en el que de manera crítica introducimos nuestras propias reflexiones así como datos fundamentales pero que paradójicamente no siempre se han explotado en otros estudios, lo cual confiamos en que nos permita demostrar, entre otras cosas, la llegada de la “serliana” a Hispania mucho antes que el disco de Teodosio, o establecer líneas más claras que las anticipadas en estudios parciales dedicados a la Antigüedad o al Renacimiento. Asimismo, nos preguntamos acerca de la “serliana” en la Edad Media: ¿dejó de existir o pervivió de alguna manera? Y finalmente tendremos ocasión de rebelarnos frente al secular complejo de inferioridad hispano a la hora de medirse con

Italia con respecto a las innovaciones del periodo renacentista: resulta pueril comparar dos contextos tan diferentes, pues cada uno de ellos goza de un proceso cultural propio pese a sus mutuas relaciones; pero si lo que desea el lector es abundar en la actitud comparativa, lleguemos hasta el final y conozcamos bien los ejemplos e indaguemos sobre los intereses puestos en juego, sus confluencias y sistemas de transmisión. En definitiva, tratamos de establecer unas líneas fundamentales para el estudio –que se reflejarán en las conclusiones de cada capítulo y en las generales– y de lanzar preguntas que podrán servir de guía al lector y a futuros investigadores, puesto que entendemos esta obra como un trabajo imperfecto, una primera chispa que ha de encender una minúscula llama de conocimiento que podamos acrecentar y transmitir en el futuro.

El núcleo del trabajo lo conforman dos grandes secciones que abarcan respectivamente tres capítulos sobre Antigüedad Clásica y tres apéndices sobre Antigüedad Tardía, Edad Media y Renacimiento. En este *corpus* simbólico, nos ha interesado mantener una estructura tripartita o “trinitaria” que hemos procurado aplicar en la medida de lo posible a toda la tesis, tanto en los tres capítulos –subdivididos a su vez en arquitectura, iconografía y conclusiones conjuntas– como en los tres apéndices, ya que por lo general dicho esquema tradicional, muy asentado en nuestra mentalidad occidental, facilita la toma de contacto con los contenidos, al tiempo que hacemos un guiño a la estructura, en trífora, de la “serliana”. El periodo que casi nos hace renunciar a dicha compartimentación del discurso es la Antigüedad Tardía, puesto que actúa como diafragma –como la “serliana” en muchos casos– entre épocas y tendencias; tan correcto sería considerarla último capítulo de la Antigüedad, como antecedente de lo que ocurre en la Edad Media y el Renacimiento. Volviendo al discurso general, en el primer gran apartado atendemos a una clasificación cronológica y geográfica para comprender mejor los focos originarios de los motivos y su evolución durante el Imperio. En los apéndices optamos por un discurso de carácter más ensayístico en el que seguimos por lo general un orden cronológico –con algunas digresiones en los casos en que nos interesa destacar nexos y trasvases entre tipologías, tradiciones o geografías diversas– y prestamos especial atención a los territorios italianos e hispanos. En el apartado del Renacimiento nos limitamos a estos últimos porque nos interesan sus relaciones mutuas y porque son las áreas que mejor reflejan el empleo del motivo y su protagonismo en las innovaciones que se producen durante dicho periodo.

A lo largo de toda la tesis son fundamentales las imágenes como complemento indispensable del texto y a veces en sustitución de largas descripciones. Su número podría resultar excesivo al lector no avisado, pero hemos considerado necesario ilustrar casi todos los ejemplos tratados para mayor claridad y porque no existe hasta ahora un elenco de imágenes de tal magnitud sobre la temática tratada; podemos parafrasear a Piranesi cuando, en sus cartas de justificación a Lord Charlemont publicadas en *Antichità Romane* (1756) declara: “[...] *esta especie de inscripción me ha inducido a añadir a mis libros cuatro frontispicios más; y, para salvarme de esta novedad, me las he ingeniado para reunir en ellos los principales monumentos de los romanos, con el fin de hacerlos cada vez más dignos de suscitar la atención pública y de hacer que lo superfluo y lo inútil ceda ante lo agradable y lo singular [...]*”. Para mayor claridad expositiva y para facilitar la consulta al lector, hemos decidido colocar las ilustraciones junto a las partes del texto que se refieren a ellas y no en un apéndice de figuras, lo cual asimismo nos ha inclinado a omitir el número de cada una de ellas, puesto que ello dificultaría futuras ediciones del texto.

Respecto a las notas al pie y la bibliografía, hemos escogido el mismo sistema empleado en el libro *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, a cargo de nuestro *relatore* y de nosotros mismos. En el caso de la numismática, nos hemos ayudado de bases de datos especializadas y hemos recurrido en ocasiones a siglas de obras comúnmente

citadas, cuyo índice puede consultarse en Roman Provincial Coinage Online (<http://rpc.ashmus.ox.ac.uk/>). Para el buen desarrollo de la investigación hemos empleado las bibliotecas de instituciones nacionales e internacionales ubicadas en Bolonia, Roma, Madrid, Barcelona y Tarragona, además de todas las bases de datos de humanidades disponibles on-line a través de la red interna del Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Circunstancias de la investigación y agradecimientos

Son tantas las personas que, de un modo u otro, han contribuido a este trabajo y a nuestra formación, que este apartado sería tan largo como la tesis. No obstante, hemos de dedicarles al menos un mínimo reconocimiento. En primer lugar, como no podía ser de otro modo, expresamos nuestra más cálida y sincera admiración y agradecimiento por la educación y por todas las facilidades que nos ha concedido nuestra familia, especialmente nuestros padres y abuelos, cuyas virtudes son difíciles de enumerar: su absoluta y desinteresada entrega, su amor incondicional, su inmensa cultura, su sensibilidad, su liberalidad y su convencimiento de que el mayor don y la mayor nobleza están en el espíritu y en la educación. Debemos recordar muy especialmente a nuestros primeros mentores, que son nuestros excelentes padre y madre, nuestra siempre augusta abuela Pilar, nuestra tía Pilar, constante mecenas, nuestro profesor de latín el canónigo de Ávila y excanciller Justo García y nuestra profesora de 5º de primaria Lola, ejemplo para su profesión. Todos ellos despertaron nuestro interés por el arte y la cultura desde los primeros pasos de nuestra formación y promovieron que viajáramos todo lo posible. No olvidemos tampoco el ejemplo de santidad de nuestra abuela Felisa y la gloria de tantos antepasados que, desde los abuelos Manuel y Francisco hasta tiempos remotos –Venus y Hércules si creemos en la mitología familiar– conocemos por sus virtudes, que Ávila no tendría piedras ni Salamanca libros para recordarlas, de tan dignos nobles, profesores y catedráticos, ante quienes, al final de nuestros días, esperamos poder al menos no avergonzarnos por nuestra mediocridad. No podemos cerrar este apartado sin recordar a nuestro hermano y primos, que desde Madrid, Oxford y Cambridge nos han puesto el listón muy alto.

El interés por la “serliana” nos lo despertó Miguel Ángel Castillo Oreja en la asignatura “Arte del Renacimiento”, en 2º curso de Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, en una clase en mayo de 2007 en la que comentó el Incendio del Borgo, de Rafael, destacando el protagonismo de la “serliana” como motivo vinculado a representaciones relacionadas con la manifestación del poder. Por ello y por la magnífica formación de él recibida, manifestamos nuestro más profundo agradecimiento a dicho profesor, como a tantos otros de la UCM, nuestra sede en el corazón. Entre ellos destacamos por su valor humano, por su creatividad y por cuestionar tópicos, a Juan Carlos Ruiz Souza; por sus valiosas –aunque escasas– clases a Delfín Rodríguez Ruiz, que con sus fuegos de artificio nos hizo mirar de un modo diferente la arquitectura; y por confiar en nosotros por primera vez para publicar, a Herbert González Zymla, quien recibe su nombramiento como académico de la Historia el mismo viernes de Dolores que nosotros defendemos esta tesis. En el periodo complutense queremos destacar a nuestros compañeros Montserrat Ordorica, Santiago Martín Sandoval y Laura Palacios, con quienes tantas veladas y confidencias hemos compartido, además de la profesora y amiga Ana García Barrios, quien nos descubrió las maravillas de México y la pasión por la buena docencia.

En el mismo 2º curso de Historia del Arte, nuestras investigaciones sobre el cáliz de San Segundo nos llevaron hasta la figura colosal de D. Gil de Albornoz, quien finalmente nos acogería en su “familia del espíritu” en el Real Colegio de España, que tanto ha significado para nosotros y para el cual todo agradecimiento sería poco. D. Gil es hoy nuestro padre espiritual y un ejemplo en

la vida, y el Colegio nos ha permitido conocer a personas tan excelentes y peculiares como su actual rector, el Prof. José Guillermo García-Valdecasas, que nos ha inspirado en cada *salottino* y a quien agradecemos su apasionado y responsable compromiso con la institución albornociana. Agradecemos también la confianza de las siete personas que firmaron cartas de recomendación y a la Junta de Patronato su beneplácito. La principal enseñanza extraída de esta insigne institución es el amor por la libertad y la búsqueda de universalidad, tratando siempre de favorecer al ser humano; no se trata de una actitud individualista, sino personalista, y el ejemplo nos lo ofrece la propia institución, que nos ayuda y nos da todos los medios posibles sin pedir nada a cambio, simplemente porque un gran hombre tenía valores humanos superiores a cualquier interés mezquino y fe en la importancia de formar y potenciar la carrera de jóvenes estudiantes. ¡Perdure otros tantos seis siglos y medio! También el Colegio nos acercó también a quien a día de hoy es nuestro maestro y *relatore*, el Prof. Sandro De Maria, quien tantas virtudes reúne como académico y como ser humano. Aunque Umberto Eco, en *Cómo hacer una tesis*, señala que el *relatore* hace su trabajo y no hay que darle las gracias, no pensamos hacerle el más mínimo caso: *grazie mille, chiarissimo professore De Maria*. También se las damos a la excelente colega Sabine Frommel, sin cuya ayuda la sección dedicada al Renacimiento italiano no habría sido posible; y a Fernando Marías por su solícita atención. No podemos olvidar tampoco a los colegiales de los años 2012 y 2013, quienes han sido excelentes compañeros y, de un modo u otro, han contribuido a nuestra investigación con su buen humor y consejos; gran parte de ellos se han contagiado del entusiasmo por la “serliana” y a cada momento nos escriben porque han descubierto en cualquier viaje algún ejemplar que ya no pueden sacarse de la cabeza, como también le ocurrió a la gentil esposa de nuestro rector, María, de sensibilidad inusitada. Entre nuestros colegiales contemporáneos y antiguos destacamos a quienes han facilitado fotografías, comentarios o bibliografía, como Juan Manuel Bermúdez, Salvador Pastoriza, Salvador Salort-Pons, Jaime Olmedo y Carlos Nieto; también agradecemos el interés y la oferta de publicación de José Luis Colomer. Otros colegiales también merecen una mención especial por su ayuda y compañerismo durante la estancia en Bolonia, como nuestro ocupadísimo padrino Gabriel Macanás y el malogrado Raúl María Sebastián, a quien hay que reconocer al menos una obra de misericordia, así como Juan Pablo Murga, ilustre decano a quien recordamos con alegría, Salvador Tomás, quien siguiendo intereses ambiguamente anticuarios creó para nosotros el mote de “*Prince*”. Señalamos asimismo a todos nuestros “nuevos”, entre los que no podemos olvidar a nuestro ahijado el veterinario y bioquímico Alejandro Montón, como núcleo ético de ese grupo de inseparables amigos y atléticos intelectuales, junto con Gustavo Manuel Díaz y Enrique Gandía. El Colegio también nos abrió las puertas de Roma y el Vaticano, donde nuestro más querido apoyo es Mons. D. Juan Miguel Ferrer y Grenesche, quien tanto hace por nosotros, junto con su entregado amigo el canónigo *mossèn* Josep Queraltò, quien en Tarragona ha hecho por nosotros todas las obras de misericordia posibles, incluso enterrar a la gata llamada Bologna. En Tarragona y Barcelona recibimos últimamente el magisterio de la Prof^a. Isabel de Hungría Rodà de Llanza, a quien expresamos nuestro agradecimiento más efusivo por su apoyo, a pesar de que a veces abusamos de su paciencia y generosidad; esperamos ser dignos algún día de su confianza. Asimismo, queremos agradecer especialmente la ayuda en la traducción y revisión del resumen y conclusiones por Carlos Plaza, su amable mujer y Almudena Cros. En último lugar en el papel, pero en el primero de nuestro corazón tampoco podemos olvidar la memoria de tan egregio marqués y pariente, Jordi Baño Ferrero-Villacrosa de Cornigón y Andreu, a quien siempre llevamos en el recuerdo y que, pese a su juventud, cuyas mejillas ya solamente pueden besar las aguas del Montseny.

Asimismo, hemos de dar las gracias a otras personas por sus comentarios o por los materiales facilitados: Rachel Barkay, Marco Brunetti, Dirk Bühler, Radoslav Bužančić, Maria Cristina Carile, Javier Carnerero, Francesco Ceccarelli, Alex Croom, Alberto Darias, Jacqueline

Dentzer-Feydy, Albert Estrada, Itxaso Euba, Diana Gorostidi, Andreas Kropp, Alfonso Ladrón de Guevara, Lynne Lancaster, Dies van der Linde, Anna Maria Matteucci, Ana de Mesa, Marta Negro, Jan Stubbe Østergaard, Adalberto Ottati, Olivier Passarrius, Patrizio Pensabene, Arnau Perich, Ursula Quatember, Francesc Quílez, Elsbeth Raming, Simone Rambaldi, Monika Rekowska-Ruszkowska, Julian Richard, Gisela Ripoll, Hernando Royo, Volker Michael Strocka, Azucena Tapia –y su compañero Jaime–, Edmund Thomas, Giorgio Vespignani y nuestros compañeros de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos. Excúsenos quienes por error no figuren en estas páginas.

¡Qué responsabilidad tan grande dedicarnos a las Humanidades! En una época difícil y en la que gran parte de los intereses que perseguimos pertenecen a un mundo y a unos ideales muertos para muchos, cada día nos preguntamos cómo aportar algo a la humanidad, en la que, pese a todo, siempre tenemos fe; lo hacemos además, literalmente “por amor al arte”. Ojalá las ciencias del espíritu, y entre ellas, nuestro mediocre pero sincero esfuerzo, estimulen el juicio crítico y aporten algo de felicidad y desarrollo al mundo. En el *De rebus gestis* del Colegio se lee: “*El fin principal a que deben atender los Señores Colegiales es la conservación, no solamente de los bienes, sino también de la autoridad, lustre y esplendor de nuestro antiquísimo Museo, que en todas las edades ha sido, y, con el favor divino, será oficina singular de ciencias, nobleza y política*”. Esperamos poder corresponder a tales expectativas puestas en nosotros y al menos ofrecer como humilde regalo este trabajo que se presenta en el 650 aniversario de la fundación del Colegio, sin olvidar a otros tantos colegiales, especialmente a Elio Antonio de Nebrija y Antonio Agustín, celebrando ese amor a la Antigüedad que nos une. Ahora, en nuestro “exilio tarraconense”, entendemos por fin cómo se sentía Antonio Agustín, y haciendo honor a su obra, esperamos aportar en este trabajo no ya tanta erudición como él, pero sí al menos las mismas dosis de entusiasmo y gran atención por la numismática, pues, entre otras cosas, incluimos el más completo elenco hasta ahora reunido de “serlianas” y motivos afines empleados en las monedas del Imperio Romano. Con él y con otros, como se hizo en la portada de algunas ediciones de Serlio, podemos retomar la premisa “*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*” acuñada por la sensibilidad de Maerten van Heemskerck, como nosotros, otro extranjero fascinado por las maravillas antiguas y modernas de Italia. Recordamos a nuestros compañeros, presentes y pasados, como ese nostálgico grupo en el que se autorretrata Rubens con su cenáculo romano junto al busto de Séneca, titulado Los cuatro filósofos; o bien persiguiendo la mirada de Velázquez a través de las “serlianas” en las vistas de villa Medici.

La “serliana” y elementos afines: forma, terminología y estado de la cuestión

En este trabajo utilizamos el término “serliana” para referirnos a aquel vano tripartito en sentido vertical cuya apertura central es más ancha que las laterales y cubre con arco de medio punto, mientras que sus aperturas laterales son adinteladas. En los casos analizados veremos que existen fundamentalmente dos soluciones para resolver la combinación del sistema arcuado con el adintelado. La primera es apoyar los arranques del arco central sobre los dinteles o entablamentos de los espacios laterales; como veremos, es a la que se limitó Serlio. La segunda, utilizar un dintel o entablamento continuo que se incurva formando un arco sobre el intercolumnio central; se trata del llamado “dintel arcuado” o “arco sirio”, que teóricamente es también un arco que descansa directamente sobre las columnas¹.

¹ Por ejemplo, Schneider (1893, pp. 44ss) distingue entre el arco independiente sobre un intercolumnio, como en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, y la solución continua del palacio de Spalato, esto es, el arco que descansa directamente sobre las columnas

Empleamos el término “serliana” debido a su fortuna historiográfica, pese a que Serlio se refirió a dicha estructura como “*finestra*” (ventana), “*pergolo*” (columnata, arcada), “*poggiuolo*” (balcón) y cuando se usa en secuencia, “*loggia*” o “*portico*”². El tratado de Serlio únicamente recoge el arco sobre tramos o secciones de entablamento, aunque como veremos, en su tiempo se empleaba además el “dintel arcuado”³. Dos definiciones pueden ayudarnos a entender mejor la situación de la “serliana”, “vano serliano” o “motivo serliano” con respecto a su forma e historia:

“La arquitectura imperial romana nos ha dejado algunos ejemplos importantes de este tipo de vertebración de hueco a base de un vano central cintrado, flanqueado por dos adintelados, y que ofrecía en su composición una cualificación importante del eje sobre los laterales. Hay en el Canopeus de la Villa de Adriano en Tivoli, y en el palacio de Diocleciano en Spil y fue utilizada como elemento compositivo en relieves y pinturas. La trífora constituida por un arco central con dos huecos menores adintelados en los laterales no fue un invento de Serlio, ya que desde muy temprano aparece usada en la arquitectura del *Quattrocento*, sin embargo, fue el tratadista de Bolonia el que la difundió en sus tratados.”⁴

“Dícese del vano en general y de la ventana en particular, tripartita en sentido vertical, cerrado en arco de medio punto el central que apoya sus arranques sobre arquitrabes soportados por columnas, arquitrabes que a su vez cierran los dos vanos laterales. Esta estructuración del vano es publicada por primera vez por Serlio en su tratado de arquitectura, pero era conocido ya en el bajo imperio romano.”⁵

En efecto, Serlio no fue el inventor de la “serliana”, sino su divulgador en el Renacimiento a través de un “medio de comunicación de masas” como es la imprenta, del mismo modo –si se nos permite el paralelismo– que Amerigo Vespucci fue el gran difusor de las primeras informaciones del Nuevo Mundo y por eso hoy conocemos el continente con el nombre de “América” y no, por ejemplo, “Colombia”. Pero si bien sabemos que la primera vez que se emplea el término “América” es en el plano publicado por el cartógrafo Martín Waldseemüller en 1507, no obstante desconocemos cuándo se emplea por primera vez el de “serliana”. Al menos h. 1780, el motivo ya se atribuye al maestro boloñés en la difundida obra sobre Vicenza de Ottavio Bertotti Scamozzi, en el comentario de su tabla XXV de la “Fabbrica Monti”: “*La finestra arcuata, e le picciole colonne che sostengono l’arco, con le due aperture vicine, sembrano di quelle invenzioni lasciateci dal Serlio nel quarto suo libro, dove dice: Ho dimostrato qui addietro in due modi, come si possono fare la facciate delle case al costume di Venezia. Non dico che questa sia un’invenzione tolta interamente dal Serlio, ma dico, che le finestre in quel modo vengono da lui, e da altri ancora, denominate finestre alla Veneziana*”⁶.

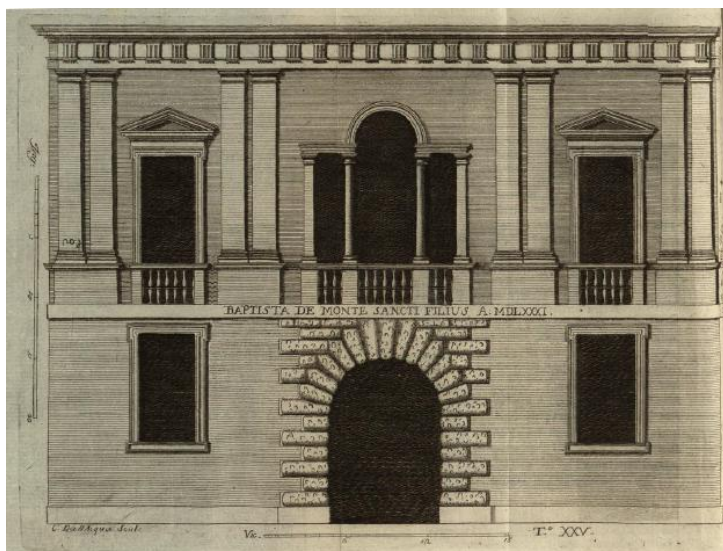
² Serlio trata estos elementos en sus libros IV y V, aplicados a palacios, villas e iglesias. S. Wilinski estudia pormenorizadamente cada alusión en el texto original y las ilustraciones que lo acompañan. Cfr. Wilinski 1969, pp. 407ss. Para las denominaciones citadas, *ibid.*, p. 408.

³ También puede hablarse de “serliana” polifora, cuando está flanqueada por más espacios adintelados, como sucede en la catedral de Civita Castellana; y de “serliana” en secuencia o en serie, como las de la basílica de Vicenza, obra de Palladio. Vid. Wilinski 1965, pp. 119-120; Wilinski 1969, pp. 401ss.

⁴ Vera Botí 2004, p. 731.

⁵ Paniagua Soto 2005, p. 294.

⁶ Bertotti Scamozzi 1780, p. 76.



“Fabbrica Monti” según Ottavio Bertotti Scamozzi.

Como decimos, aún no conocemos cuándo comienza a utilizarse el término “serliana”, sinónimo también de “ventana veneciana” y “motivo palladiano”, por su extenso uso en Venecia – como vemos que el propio Serlio reconoce, cuestión sobre la que volveremos– y por el manejo preferente y mucho más versátil que hace de ella el célebre arquitecto Andrea Palladio⁷. El hecho de que el motivo se difundiera con gran éxito en la arquitectura neopalladiana de la Europa septentrional, especialmente en Inglaterra, y que el término “ventana palladiana” y semejantes se emplean preferentemente en la bibliografía inglesa y alemana (con términos como “*Palladiomotiv*”)⁸, nos hace pensar que el origen de dicha terminología se diera también en tales ámbitos, mientras que el término “serliana” pudo surgir en Italia y Francia.

Tampoco ningún otro artista del Renacimiento fue el creador de la “serliana”, pese al protagonismo de Bramante en su reinterpretación. Dicho esquema se emplea al menos desde el s. I a. C. y no solamente a partir del Bajo Imperio, como resulta tópico según algunos autores. Uno de los estudiosos que mejor comprendió la importancia del motivo y se preocupó de establecer una primera –aunque brevísima– visión de conjunto desde la Antigüedad –aprovechando el trabajo de L. Crema (1961) que después comentaremos– hasta el Renacimiento, fue E. Rosenthal, a partir de su análisis de la “serliana” de la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. En dicho estudio se distinguen las dos soluciones de “serliana” como “versión helenística” –primera solución, la descrita por Serlio– y “versión siria” –segunda solución, con “arco sirio”–, de la que se ponía como ejemplo la reconstrucción de H. C. Butler del llamado templo de Dushara en Sí⁹. El estudioso señala asimismo –y esto es fundamental– que “no se ha llevado a cabo todavía una investigación detallada de este importante motivo [la serliana], pero hay varios breves estudios” y cita solamente a S. Wilinski y a F. Franco¹⁰. Dicha situación es la que prácticamente se mantiene invariable en la actualidad, si exceptuamos para el Renacimiento los trabajos citados más las aportaciones de K. de Jonge y F. Marías¹¹, y para la Antigüedad el estudio de E. Raming, un útil catálogo comentado –del que nos serviremos como invita la autora– concebido como guía de

⁷ Wittkower 1943.

⁸ Pevsner, Fleming, Honour 1979, pp. 433-434.

⁹ Rosenthal 1988, p. 220.

¹⁰ *Ibid.*, nota 263 *infra* p. 220

¹¹ Jonge 1988; Jonge 1989; Marías 1992, pp. 249-251.

consulta que se centra en el “arco sirio” y otras combinaciones de los sistemas arcuado y arquiteado en el Imperio Romano¹².

Como vemos, en muchas ocasiones el término “serliana” se ha aplicado indistintamente a obras modernas y antiguas. Pese a que dicho uso no sería ortodoxo¹³, en esta ocasión lo retomamos, con la palabra siempre entrecomillada, como por ejemplo hace F. Rausa al comentar unas restituciones de tumbas romanas antiguas dibujadas por Pirro Ligorio:

“Tra le altre restituzioni di sepolcri segnaliamo infine tre varianti sul tema della “serliana” che appaiono in tre disegni consecutivi [...] Nel sepolcro “dei Caii Livii” vediamo un tempietto in antis con un perfetto esempio di “fastigio siriano” derivante da taluni esempi di architettura imperiale e noto a Ligorio attraverso monete con edicole inquadranti figure di eroi o di divinità [...] Nel sepolcro “dei Cercenii” il “fastigio siriano” appare alquanto ibrido, dato che l’arco della serliana non si imposta sulla trabeazione bensì all’altezza dei capitelli, col frontone che non copre l’intera trabeazione ma soltanto la parte centrale. Nel sepolcro “dei Calventii” l’arco della serliana viene collocato invece entro una zona ad attico sovrastante alla trabeazione e culminante in un frontone”¹⁴.

El término se ha utilizado de modo laxo también para la solución continua, con “arco sirio”, “entablamento arcuado” o “dintel arcuado”, porque se ha priorizado el esquema en tríada frente al modo de cubrimiento. “Serliana” es un término fácil de entender para denotar el esquema en tríada y se ha asimilado en la cultura popular como este esquema tripartito, por ello, como otros tantos autores, nos serviremos de él. Normalmente nos referiremos a la “serliana” (primer tipo) y la distinguiremos de la “serliana” resuelta en “arco sirio” (segundo tipo). Para la mejor comprensión de tales estructuras, indagaremos paralelamente en otras combinaciones de los sistemas arcuado y arquiteado, así como de elementos accesorios a la “serliana” como el frontón o el llamado “frontón sirio”.

Antes de comenzar la parte fundamental de este trabajo, deseamos aportar una visión antológica general, pero no exhaustiva, de la diversidad de términos con los que se ha denominado a distintas estructuras que combinan el sistema arcuado con el arquiteado y que interesan dentro de la problemática que tratamos. Lo consideramos útil, ya que cada término denota una aproximación distinta a la realidad. En la definición de tales estructuras existen dos procedimientos básicos. Por un lado, se recurre a perífrasis que tratan de describir de modo más o menos preciso la composición de que se trate; por otro, se buscan términos concretos que resuman el concepto, en ocasiones añadiéndole también contenidos geográficos o culturales.

Dintel/entablamento/frontón arcuado o arqueado

H. C. Butler considera sinónimos “*arcuated entablature*”, “*arched entablature*” y “*arched architrave*” y los aplica sin distinción a la solución que propone para el “templo de Dushara” en Sî y al arco colocado sobre secciones de entablamento¹⁵, mientras que “*arcuated lintel*” lo aplica

¹² Raming 2009. Reconoce la importancia de estos motivos para la Historia del Arte, *ibid.* pp. 1-2.

¹³ Rekowska-Ruszkowska 2013b, nota 3 *infra* p. 606, comenta que el uso del término “serliana”, tomado prestado del Renacimiento, es inadecuado para referirse a los edificios antiguos y como referencia sobre la problemática del motivo y su terminología remite a nuestro artículo Parada López de Corselas 2012.

¹⁴ Rausa 1997, p. 5.

¹⁵ Butler 1903, pp. 349-350; 1909, p. 88; 1916, pp. 385, 389

solamente al dintel monolítico en el que se ha tallado un arco¹⁶. Pese a que sostiene que el primer ejemplo conocido de “entablamento arcuado”, además inserto en un frontón, estuvo en la fachada del “templo de Dushara” en Sí’ (valle del Hauran, Siria), no utiliza el adjetivo “Syrian” para crear un término concreto. S. Butler Murray se basa en H. C. Butler, emplea los términos “*arched entablature*” y “*arching of the entablature*” como sinónimos y los aplica tanto a la solución continua como al arco sobre secciones de entablamento¹⁷.

En la monumental obra sobre Baalbek dirigida por T. Wiegand, se emplean “*Bogengiebel*”¹⁸, “*Bogengebälk*”¹⁹ y “*Bogenepistyl*”²⁰.

D. F. Brown fue el gran difusor del término “*arcuated lintel*” gracias a su conocido artículo, aunque le aplica un significado distinto al que le da H. C. Butler. Se refiere a dicha estructura en los siguientes términos: “*an applied architrave [...] running along the face of the wall above the pilasters and curving up into an arch in the center without interruption. This freely upswung moulding is what is meant by the words "arcuated lintel"*”, propone como ejemplos el arco romano de Bosra y el “templo de Dushara” en Sí’²¹.

E. Raming, por su parte, hace un uso extenso del término “*Knickarchitrav*” (“arquitabe curvo”) ²².

Términos relacionados con Siria

J. Strzygowski debió jugar un papel fundamental en la génesis del término “arco sirio” y similares, ya que llama “*arc syrien*” al arco apoyado directamente sobre columnas²³ porque lo considera originario de Siria²⁴, aunque también se refiere a su aplicación en el frontón como “*Giebelbogen*” y otros términos descriptivos²⁵. Posiblemente fue la escuela germánica la que primero asumió terminologías relacionadas con los supuestos orígenes sirios de tales motivos²⁶. Testimonio de ello es que H. Kohl y C. Watzinger utilicen “*syrischer Giebelform*” y “*syrischer Bogengiebel*” para referirse a la banda o moldura continua arcuada presente en sinagogas sirias²⁷. E. Wiegand emplea ““syrische” Giebel” al hablar del palacio de Diocleciano en Spalato²⁸. Asimismo, E. Hébrard y J. Zeiller dieron apoyo a las teorías de J. Strzygowski en su conocido libro sobre el palacio de Diocleciano en Spalato²⁹.

A. K. Porter utiliza la expresión “*Ba'albek arch motif*” para referirse a “*the entire architrave being bent up in the form of an arch*” y también lo relaciona con el recurso de situar arcos directamente sobre columnas³⁰. M. Avi-Yonah aplica “*Syrian entablature*” como “*an architrave and cornice with a curved segmental section in the centre*”³¹.

E. Dyggve emplea “*arcate ad architrave ricurvo*” al referirse a la representación del *Palatium* del mosaico de San Apollinare Nouvo de Rávena y señala que “*il cornicione in frontoni di*

¹⁶ Butler 1903, p. 19.

¹⁷ Butler Murray 1917, pp. 5, 12-14.

¹⁸ Wiegand 1921, pp. 104, 109.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰ *Ibid.*, p. 109.

²¹ Brown 1942, p. 389 y 391.

²² Raming 2009, pp. 2-3. Antología del uso de dicho término en *ibid.* nota 12 *infra* p. 2.

²³ Strzygowski 1936, pp. 18, 83-84.

²⁴ Strzygowski 1906, *passim*.

²⁵ *Ibid.*, p. 327.

²⁶ Sobre la ideología e influencia de Josef Strzygowski, *vid.* Olin 2000; Elsner 2002.

²⁷ Kohl, Watzinger 1916, pp. 149-150.

²⁸ Wiegand 1923, p. 23.

²⁹ Hébrard, Zeiller 1912, pp. 164ss.

³⁰ Porter 1912, p. 51.

³¹ Avi-Yonah 1930, pp. 302-303.

questo stile proveniente dalla Siria è nitidamente connesso con l'architrave dell'arco che segue in realtà", o bien resume el concepto como "architrave ad arco –cosidetto frontone siriano"³² y lo aplica al "quadro glorificante", al "schema piramidale di glorificazione" y la "rappresentazione glorificante, disposta liturgicamente"³³. Estos conceptos serán fundamentales para la asociación de tales motivos con la "arquitectura del poder".

R. Vallois señala que "la Syrie se distingue des autres provinces par ses entablements arqués, version orientalisante du fronton qu'entaille un arc jeté entre deux entablements interrompus"³⁴. Distingue la combinación del arco con un entablamento aplicado a un ábside o un nicho –como sugiere la restitución del gimnasio de Delos–, diferente del arco que se integra en un muro con columnas o pilastras –fachadas laterales del arco de Orange– y concluye que se pueden rastrear otros precedentes, pero que el retranqueo del entablamento en el tramo central no admite otra solución de cubrimiento³⁵.

G. Hornbostel-Hüttner emplea "Bogen in Zentrum geöffneten Architraves" o "syrischer Giebel" y se centra en su aplicación al nicho³⁶. F. Sear define "Syrian pediment" como "the entire entablature carried up over the arch"³⁷. R. Hachlili define "Syrian gable" como "a triangular gable with a base cut by an arch"³⁸. R. A. Tybout usa "syrischer Giebel"³⁹.

R. Ginouvès aporta un resumen muy práctico para conocer denominaciones del "frontón sirio" en varios idiomas: "Fronton à base en arc, f. syrien: ici la base du F. triangulaire, au lieu d'être horizontale sur toute sa longueur, comporte au milieu un arc. All. (Syrischer) Bogengiebel; angl. Arcuated pediment, Syrian p.; it. Fr. a trabeazione ricurva, fr. siriano; gr. m. αέτωμα (τό) μέ βάση τοξωτή, αέτωμα (τό) σιριακό. Il faut d'ailleurs, pour cette forme générale, distinguer deux réalisations d'esprit différent: ou bien l'entablement qui fait l'horizontale de base se poursuit dans l'arc (avec éventuellement architrave, frise, corniche qui se continuent), et on a réellement l'arc syrien ou bien cet entablement s'interrompt aux deux extrémités de l'horizontale, et est surmonté par un arc qui peut avoir les mêmes éléments, mais qui commence et s'arrête d'une façon indépendante"⁴⁰. Como vemos, también destaca la diferencia fundamental entre la solución "siria" y la que no debe considerarse bajo este apelativo.

Por su parte, K. Butcher define "Syrian arch" como "a pediment with an arched entablature"⁴¹. M. Luni y O. Mei utilizan el término "arco siriano" y asignan al templo de las musas en Cirene un "epistilo di tipo siriano"⁴². R. Barkay habla del "Syrian arched gable" en numismática y Netzer del "syrische Giebel" en la reconstrucción de Butler del "templo de Dushara"⁴³. E. Raming utiliza el término "syrischen Bogen" ampliamente⁴⁴.

En España suele utilizarse el término incorrecto "arco siriano" en lugar de "arco sirio"; además se aplica el término indistintamente al "frontón sirio" y al frontón que acoge un arco⁴⁵,

³² Dyggve 1941, p. 23. En la nota 2 cita como apoyo Hébrard, Zeiller 1912, pp. 163ss.

³³ Dyggve 1941, pp. 32, 35, 37ss., 53.

³⁴ Vallois 1944, p. 364.

³⁵ Vallois 1944, p. 635.

³⁶ Hornbostel-Hüttner 1979, pp. 199-201.

³⁷ Sear 1982, p. 245.

³⁸ Hachlili 1988, p. 417. Aplica el término a las sinagogas sirias en *ibid.*, pp. 143, 161-162, 229, 284.

³⁹ Tybout 1989, pp. 247, 254, 291.

⁴⁰ Ginouvès 1992, p. 128.

⁴¹ Butcher 2003, p. 290.

⁴² Luni, Mei 2007, p. 44.

⁴³ Netzer 2003, p. 167.

⁴⁴ Raming 2009 *passim*, especialmente pp. 1-3. Sobre otros autores que utilizan el término *ibid.* nota 24 *infra* p. 3. Raming propone asimismo un sinnúmero de tipologías y subtipologías en base a la forma y composición de elementos arcuados y elementos horizontales y sus combinaciones posibles. No tomamos su clasificación ya que dificulta la comprensión de la problemática tratada.

⁴⁵ Palol 1969, p. 124; Palol, Vilella 1987, p. 119.

como también propone A. Vera Botí cuando define el “arco siriaco” como “el [arco] de medio punto que invade el tímpano de un frontón”⁴⁶. Este error es muy común y favorece numerosos equívocos.

E. Raming, por su parte, realiza la más actualizada revisión del empleo de los términos arquitectónicos relativos a Siria, con especial atención a la historiografía alemana⁴⁷.

Disposición en tríada y arquitrabe rítmico

La escuela francesa, y aquellos bajo su influencia, utilizan habitualmente el término “*ordonnance en triade*” (ordenación, composición o disposición en tríada) aplicado a las composiciones tetrástilas en las que un arco cubre el tramo central⁴⁸. El término “*travée alternée*”, “*rythmische travée*”, “*travata ritmica*”, “arquitrabe rítmico” o, como algunos escriben, “trabeación rítmica”, también se emplea con relativa frecuencia, especialmente en estudios del Renacimiento, cuando se quieren establecer distinciones con la “serliana” y composiciones afines⁴⁹.

La aportación de L. Crema

Las aportaciones de L. Crema ponen especial cuidado en la cuestión tipológica y han tenido gran influencia. Ello obliga a reseñar las ideas aportadas por el autor. Crema propone el nicho inserto en un frontón como origen del “*frontone siriaco*” y del frontón que acoge un arco colocado sobre secciones de entablamento⁵⁰. Este último tipo de frontón, abierto por su parte central inferior, puede acoger un arco, como en la fachada del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. El estudioso considera que la apertura de dicha composición deriva de un nicho en el que el trayecto del entablamento se retranquea siguiendo el perfil de la cavidad, mientras que el arco frontal se apoya en sus arranques sobre el entablamento, como sucede en el *Palazzo delle Colonne* de Ptolemais, el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya, en una pintura de la *domus Aurea* perdida y dos lararios de Pompeya –VII, XV, 8 y casa del Príncipe de Nápoles–⁵¹. Como variante de estas fusiones del nicho con la fachada propone el modelo del templo de Zeus en Kanawat según la reconstrucción de H. C. Butler, esto es, un frontón cuyo entablamento se limitaba a los extremos exteriores –como si fueran “dados brunelleschianos” adosados a las esquinas de la fachada en correspondencia con las columnas extremas– y proseguía solamente conservando el arquitrabe, sobre el cual se colocaba el arco del intercolumnio central. Este ejemplo y los anteriores pompeyanos sirven a L. Crema para definir el “*frontone traforato*” (frontón perforado), solución que considera muy orgánica cuando el entablamento prosigue entero hasta el intervalo arcuado, como en una tumba-templo de Termessos. También el *adyton* del templo menor de Baalbek, llamado de Baco, se reconstruye con un tímpano ampliamente abierto con arco muy rebajado y con el entablamento completo hasta el arco⁵². Además de con estas soluciones técnicas, L. Crema pone en relación el “*frontone siriaco*” con el arco apoyado sobre columnas y lo define como “*frontone con la trabeazione inferiore ad arco*” o “*la piegatura ad arco della trabeazione nel suo tratto centrale*”, distinguiéndolo del “*frontone con la trabeazione inferiore arretrata o interrotta nella sua parte centrale, o addirittura soppressa*”⁵³. Admite únicamente como verdadero “*frontone siriaco*” a

⁴⁶ Vera Botí 2004, p. 57.

⁴⁷ Raming 2009, pp. 3-4.

⁴⁸ Vallois 1944, p. 639.

⁴⁹ En general *cfr.* Jonge 1987, 1988, 1989.

⁵⁰ Crema 1961, p. 2.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁵² *Ibid.*, pp. 5-6.

⁵³ Crema 1959, p. 142; Crema 1961, p. 1.

aquel que acoge un entablamento como el del arco romano de Bosra, los propileos de Artemisa en Gerasa, los de Amman, la puerta de Anzarbus, el canopo de villa Adriana y un relieve procedente de la misma villa, tipo de entablamento que se inserta por primera vez en el frontón en el llamado templo de Adriano en Éfeso⁵⁴, recientemente restaurado en época de L. Crema⁵⁵. Concluye su aportación planteando que la difusión de este modelo por Siria (propileos de Damasco y Baalbek, *tychaion* de Is-Sanamén, templo de Atil) parece justificar el término de “*frontone siriano*”, que “*più o meno convenzionalmente*” se le asigna al motivo⁵⁶.

Con posterioridad a L. Crema pueden citarse otras expresiones y términos como “*frontone interrotto dall’arco*”⁵⁷, o “*central arching up of the architrave (the ‘arcuated lintel’ or ‘Syrian arch’)*”⁵⁸. Por su parte, M. Teasdale Smith interpreta el *fastigium* de San Juan de Letrán regalado por Constantino, descrito en el *Liber pontificalis* y cuyos restos escultóricos –realizados en plata– perduraron hasta época de Vasari⁵⁹. La autora concibe la estructura arquitectónica de dicho *fastigium* como una fachada imperial semejante a la del disco de Teodosio, con “*arcuated gable*”⁶⁰, o la del palacio de Spalato, con “*arcuated lintel*”, y la del mosaico de San Apollinare Nuovo, con “*central arcuated opening of the pediment*”⁶¹.

Convivencia de términos: perífrasis y ambigüedades

M. de Vogüé propone para el “pretorio” de Phaena (Mousmieh) un “*fronton à arc central*” que ocuparía la fachada hexástila, y lo emplea también para los propileos de Damasco⁶². G. Pesce describe en el piso alto del lado norte del *peristylum* del *Palazzo delle Colonne* de Ptolemais un nicho absidiado y rematado por arco inserto en un frontón, pero no le aplica un término concreto⁶³. D. S. Robertson es otro de los autores que distingue entre la solución de entablamento que se incurva en su trayecto central y el arco sobre secciones de entablamento, aunque afirma que la diferencia entre ambos métodos no es importante, excepto por la tolerancia de la primera opción a colocar arcos directamente sobre las columnas⁶⁴.

H. Lauter describe como motivos que rompen la norma griega clásica al “*Giebel mit unterbrochenem Horizontalgeison, Halbgiebel, vorkröpfende Säulen und Gebälke, apsidenförmige Nischen; rhythmischer Wechsel von Architrav und Archivolt*”⁶⁵, refiriéndose respectivamente al nicho del *Palazzo delle Colonne* de Ptolemais y al vano en tríada de la *Roman Villa* de la misma localidad, al cual también describe como “*rhythmische Travée*”⁶⁶.

M. Lyttelton emplea “*Syrian pediment*” como “*pediment framing an arch*” y lo aplica al “templo de Dushara” en Sī, donde “*the entablature is carried over the central intercolumniation in an arch*”, advirtiendo que dicha solución no ha de confundirse con el arco sobre entablamento como en Termessos⁶⁷. También distingue el entablamento del “templo de Dushara” como “*arched entablature*” frente al arco del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya, descrito como “*arch in*

⁵⁴ Crema 1961, pp. 8-10.

⁵⁵ Primera noticia en Miltner 1958, pp. 52ss.

⁵⁶ Crema 1961, p. 10.

⁵⁷ Frova 1961, p. 745.

⁵⁸ Ward-Perkins 1970, p. 341.

⁵⁹ Teasdale Smith 1970, pp. 149-175.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

⁶² Vogüé 1865-1877, pp. 46, 75.

⁶³ Pesce 1950, p. 27.

⁶⁴ Robertson 1954, p. 227.

⁶⁵ Lauter 1971-1972, p. 163.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁶⁷ Lyttelton 1974, pp. 195-197.

*the pediment*⁶⁸. T. Drew-Bear emplea el término “arched lintel”⁶⁹ aplicado a las representaciones numismáticas, aunque advierte sobre la diferencia entre edificios donde “*the horizontal entablature was carried unbroken over the curve of the arch*”, único modelo que considera verdaderamente “arched lintel”, frente a “*those in which the entablature was interrupted by an independent arch*”⁷⁰. Asimismo, cita otras maneras de llamarlo, como “*arcuated entablature*”⁷¹ y “*rounded arch between the two central columns of the façade*”⁷², aunque no las usa.

S. Stucchi, con rigor filológico, utiliza “*arco di tipo siriano*”, no “*siriaco*”⁷³. M. J. Price y B. L. Trell utilizan “*arcuated lintel*”, “*Syrian arch*” y “*arched lintel*” como sinónimos⁷⁴.

A. García Bellido estudia todos estos motivos y los describe con gran corrección, aunque evita asignarles cualquier término concreto. Por ejemplo: “en el intercolumnio central [del templo de Termessos], el entablamento se interrumpe para dar lugar a un arco que apoya sobre él y ocupa el espacio central del tímpano, que cierra por arriba con un frontón triangular corriente”⁷⁵ y “en Termessos, como en Baalbek, los arcos se voltean aún sobre el epistylion. Más adelante cargarán sobre el capitel sin intermedio alguno”⁷⁶.

F. K. Yegül utiliza “*arched pediment*” y “*Syrian Gable*” como sinónimos y “*arcuated lintel (if not topped by a pediment)*”⁷⁷. R. Hachlili define ambiguamente “*Syrian gable*” como “*a triangular gable with a base cut by an arch*”⁷⁸. M. Cruz Villalón y E. Cerrillo Martín de Cáceres optan por el aséptico “arco entre dos epistilos”⁷⁹, mientras que J. M. Blázquez evita cualquier complicación y escoge “dintel con arco”⁸⁰. H. Thür escoge “*Gebälk und Bogen*” y distingue las dos opciones, “*der Wechsel zwischen geradem Gebälk und Bogen kann im Prinzip auf zwei Arten erfolgen: entweder ist der Bogen auf das Gebälk aufgesetzt, oder aber das Gebälk knickt zum Bogen um*”⁸¹.

J. McKenzie aporta las siguientes definiciones: “*Syrian pediment: a pediment consisting of a triangular pediment with an arched entablature in place of a continuous horizontal entablature*”⁸² y “*arched entablature: an entablature which is vertically curved into a complete semi-circle to form an arch*”⁸³. Sus dibujos esquemáticos resultan muy útiles⁸⁴, pero en ellos no incluye el entablamento continuo incurvado dentro de un frontón –como sucede en el “templo de Adriano” en Éfeso–, sino únicamente el frontón con arco apoyado en secciones de entablamento, o el “*segmental arch*” (arco rebajado) aplicado al entablamento y al arquitrabe⁸⁵; esto se debe a que la autora llama “*arched entablature*” al arco que posee molduras semejantes a las de un entablamento, pero sin tener en cuenta sus prolongaciones rectas laterales, con lo cual se permite aplicar el término a cualquiera de los dos diseños fundamentales de fachada que venimos comentando.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁹ Drew-Bear 1974, *passim*.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁷³ Stucchi 1975, p. 321.

⁷⁴ Price, Trell 1977, p. 164.

⁷⁵ García Bellido 1979, p. 456.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 457.

⁷⁷ Yegül 1982, p. 20.

⁷⁸ Hachlili 1988, p. 417.

⁷⁹ Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988, pp. 200-202.

⁸⁰ Blázquez 1988, p. 550.

⁸¹ Thür 1989, p. 79.

⁸² McKenzie 1990, p. 184.

⁸³ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 193-195.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 195.

R. Adam aporta un interesante repertorio de formas en el panorama general de la arquitectura clásica y sus aplicaciones posteriores; incluye manipulación de los órdenes⁸⁶, tipos de frontones⁸⁷, diversos usos de los frontones⁸⁸, frontones y diseño⁸⁹, otras variantes de arcos y órdenes⁹⁰; en esta última sección se plantea la problemática del arco sobre capiteles y de la serliana.

E. Thomas utiliza “*arcuated lintel*”, “*Syrian arch*” y “*Syrian pediment*” como sinónimos aplicados al arco del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya⁹¹. Sobre algunas representaciones numismáticas señala: “*most of these coins show the strict form of an arcuated lintel, as on that from Apollonia Salbace, where the almost Serlian arrangement of three bays, the central one arched*”⁹². Finalmente, llama “*Syrian gable*” al arco sobre la entrada en el interior del Panteón de Roma⁹³. R. Bužančić emplea los términos “*arcuated lintel*” y “*arcuated architrave*” como sinónimos en el palacio de Split y plantea el origen sirio del modelo para este edificio, aunque no utiliza el término “*Syrian arch*”⁹⁴. T. Mikocki en su informe sobre Ptolemais indica que se halló “*una grande porta della villa [con Vista = di Leukaktios] con monumentali capitelli corinzi e un arco siriano, ornata da magnifiche policromie perfettamente conservate*”⁹⁵. S. Spangenberg incluye algunos ejemplos poco citados, como los templos de Lagon y Cremna y el relieve de la casa de L. Caecilius Jucundus en Pompeya⁹⁶. Utiliza “*arcuated lintel*” como sinónimo de “*Syrian lintel*” y de “*Syrian arch*”, concretando que “*the “Syrian lintel” and “Syrian arch” refer specifically to the arcuated lintel, and “Syrian pediment” refers to the whole pedimental construction using this type of architrave*”⁹⁷.

I. Chrétien-Happe se refiere al “*arc ouvert dans le fronton des façades de temple au-dessus de l’entrecolonnement central, appelé «arc syrien»*”⁹⁸.

P. L. Zovatto pone en el mismo plano los términos “*pergula*”, “*balcone triforio di glorificazione*” y “*Serliana*”⁹⁹.

Conclusión: hacia un consenso imposible

Como se ve, asistimos a un auténtico aluvión de términos, no siempre comprendidos o empleados correctamente. No pretendemos tratar de fijar una terminología definitiva, pero consideramos que es necesaria una justificación del término empleado en cada caso, y deseable un consenso sobre su aplicación. El apoyo gráfico es siempre recomendable, o bien un ejemplo claro, en cada caso, de una estructura en pie o cuya reconstrucción no sea dudosa.

¿Es correcto usar “dintel arcuado”, “arquitrabe arcuado” o “entablamento arcuado”? El problema reside en si consideramos el adjetivo “arcuado” como “con arco” o bien “en forma de arco” o “de forma de arco”. Particularmente, optamos por esta última solución, que es la que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española, que por otro lado, no recoge “arqueado”. Dichos tres términos por los que nos preguntamos al principio del párrafo se comprenden si hablamos de

⁸⁶ Adam 1990, pp. 140-141.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 158-159.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁹¹ Thomas 2007, p. 43.

⁹² *Ibid.*, p. 61.

⁹³ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁴ Bužančić 2009, pp. 17-21.

⁹⁵ Mikocki 2010, pp. 190-192.

⁹⁶ Spangenberg 2011, pp. 31-32.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁸ Chrétien-Happe 2004, p. 137.

⁹⁹ Zovatto 1958, pp. 151-153.

“sistema adintelado” o “sistema arquitrabado” frente a “sistema arcuado”. Puede admitirse que hagamos extensiva dicha adjetivación al “dintel” o entablamento que se incurva en su tramo central, aunque sabemos que no distribuye las fuerzas como el entablamento recto, pero sí lo continúa visualmente debido a su molduraje, que “empalma” con el de la parte recta. Pero no la podemos aceptar para referirnos solamente a la parte curvada de dicho tipo de entablamento; ni para la solución de arco independiente, porque no realiza ninguna de esas dos funciones. Si se usa el término “entablamento arcuado” es porque se considera el entablamento o “dintel” en general, en todo su recorrido, dentro del cual una parte se incurva. Preferiríamos no emplear “dintel arcuado” porque favorece la confusión con el dintel monolítico en el que se ha perforado un arco; ni “arquitrabe arcuado” porque el arquitrabe es solamente la parte inferior del entablamento, formado por arquitrabe, friso y cornisa, aunque debemos ser cautos con los ejemplos que suprimen alguna de estas tres partes e indicarlo en el caso que ocurra. Creemos que D. F. Brown utilizó “dintel arcuado” para poder aplicarlo tanto al “entablamento arcuado”, como a su supuesto origen en las molduras de ejemplos mesopotámicos como la puerta de Ishtar de Babilonia, en cuya tradición no existe el entablamento. En conclusión, aplicaremos “entablamento arcuado” solamente a la solución continua, como la del “templo de Adriano” en Éfeso, distinguiéndolo del arco sobre secciones o intervalos de entablamento. El empleo de “dintel arcuado” está justificado cuando la estructura de que se trate no pueda definirse como entablamento, sea una moldura o un entablamento que carece de alguna de sus partes.

¿Por qué adjetivar ciertos motivos como “sirios”? La aplicación del adjetivo “sirio” a estas estructuras nos plantea serias dudas, pues, como veremos más adelante, al parecer tales esquemas no surgen por primera vez —o únicamente— en Siria, y en todo caso la reconstrucción de Sī, tanto de su “entablamento arcuado”, como de su “frontón sirio”, plantea muchos problemas. Si aceptásemos el origen mesopotámico, creemos que existirían adjetivos más fieles a dichas fuentes, como “asirio”, “mesopotámico”, “babilónico”, pero no “sirio”, aunque también serían confusos aplicados a obras romanas, helenísticas o nabateas. En cuanto al adjetivo “siriaco”, nunca debe usarse, al menos en español, porque se refiere a una cultura concreta y a sus rasgos lingüísticos, que nada tiene que ver con el contexto que analizamos. ¿La tradición en el uso justifica? Sobre esto, cada cual aplica su opinión. En cuanto a “frontón sirio”, “frontón arcuado” o sus homólogos terminológicos referidos al gablete, el piñón etc., aplíquense las prevenciones señaladas. Por el momento, recomendamos aplicar “frontón sirio” siempre entrecomillado. La justificación de quienes emplean el término, aún reconociendo que no surgió en Siria, suele limitarse a que el “arco sirio” o el “frontón sirio” se usaron abundantemente en dicha región¹⁰⁰. Ya que es Siria donde se utilizan los ejemplos más conocidos y posiblemente donde más se difundió este tipo de composición, puede aceptarse la aplicación del adjetivo “sirio”, al igual que se acepta “serliana” pese a que Serlio no fue el creador del motivo, sino uno de sus grandes difusores y el primero que lo incluyó —tanto su descripción como su representación— en un libro impreso. “Arco sirio”, “frontón sirio” y “serliana” son ya términos asentados culturalmente, pese a su incorrección, del mismo modo que aceptamos “América” en lugar de “Colombia” para referirnos al “Nuevo Mundo”. Por ello y porque simplifican el discurso, los usaremos cuando nos sea necesario.

¹⁰⁰ Crema 1961, p. 10; Sear 1982, p. 245.

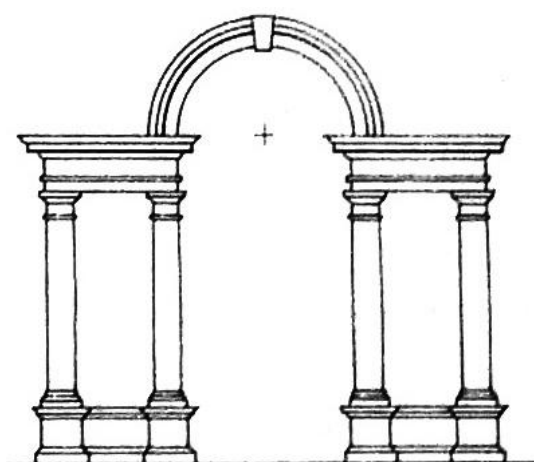
Para mayor claridad, presentamos las siguientes equivalencias terminológicas:

“Serliana” = “motivo serliano” = “ventana veneciana” = “ventana palladiana” = “motivo palladiano”.

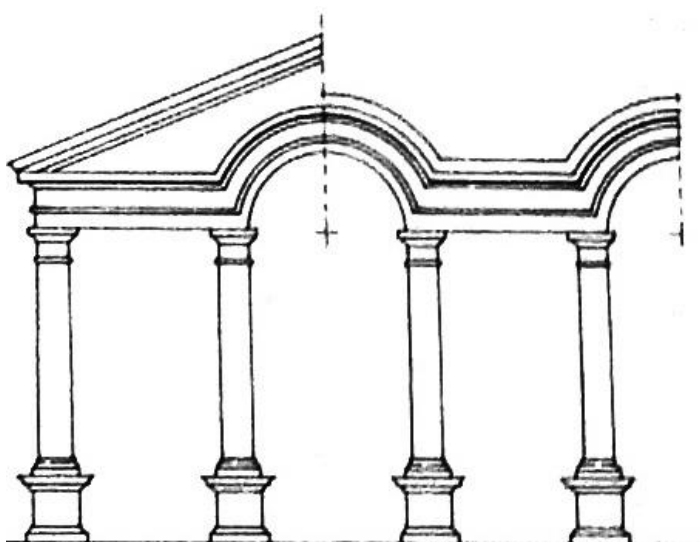
Dintel arcuado o entablamento arcuado = arco “sirio” (con frontón = “frontón sirio”).

Arco sobre secciones –tramos o intervalos– de entablamento (con frontón = “frontón arcuado”) = [Sobre esquema tetrástilo] versión “helenística” de la “serliana” (Rosenthal) = “serliana” (de Serlio).

Podemos combinar dichos términos en perífrasis como “serliana resuelta en arco sirio”, “serliana rematada con frontón”, “serliana resuelta en frontón sirio” etc.



Esquema fundamental de la “serliana” (Adam 1990, p. 171, h). “Serliana” con frontón.



Esquema fundamental de la “serliana” resuelta en “arco sirio”, con frontón (“frontón sirio”) y sin él (Adam 1990, p. 171, d, e).

CAPÍTULO 1: ORÍGENES Y PRIMEROS PASOS: DEL PERIODO HELENÍSTICO TARDÍO Y SU ÓRBITA CULTURAL A LAS DINASTÍAS JULIO-CLAUDIA (27 A. C. - 69 D. C.) Y FLAVIA (69-96 D. C.)

ARQUITECTURA

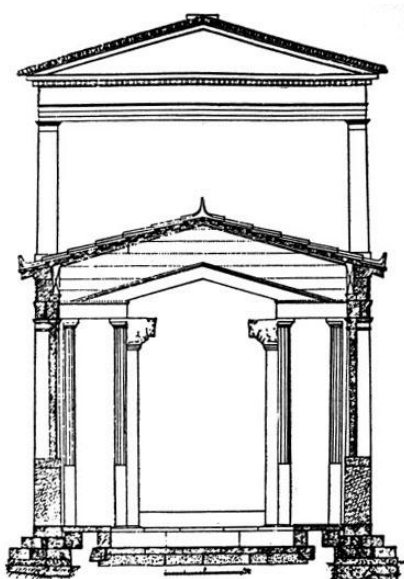
Aunque este trabajo se centra en la “serliana”, como hemos planteado debemos estudiar paralelamente una serie de motivos arquitectónicos que están relacionados con ella debido a que forman parte de un proceso general de experimentación en la arquitectura antigua desde el periodo tardohelenístico, que estimula una tendencia renovadora, efectista y mixtilínea que alcanza su máximo desarrollo durante la dinastía Antonina. Los motivos que de una u otra forma convergen en la “serliana” son fundamentalmente los elementos de apoyo (columnas, pilastras u otros soportes dispuestos en un frontis practicable o bien adosados al muro) y el arco fasciculado (moldurado, con alguna o todas las partes del entablamento en combinaciones diversas) que apoya en un elemento horizontal (moldurado, con alguna o todas de las partes del entablamento en combinaciones diversas) o bien se fusiona con dicho elemento horizontal dando lugar al llamado “arco sirio”. El conjunto puede completarse con un frontón sobre el arco. Otra solución entre las posibles es la fachada tetrástila cuyo intercolumnio central está cubierto por una fusión entre un frontón semicircular y el entablamento, como se ve en algunos ejemplos de Petra, caso de la tumba de Sextius Florentinus. En el elenco de ejemplos propuestos, introduciremos asimismo composiciones distilas resueltas con arco y frontón, o bien con “arco sirio” con o sin frontón, debido al interés que reportan para el estudio de la tendencia mixtilínea que afecta a nuestra investigación. Nos basaremos para ello fundamentalmente en el listado que presenta E. Raming, del cual omitiremos algunas estructuras que a nuestro juicio son menos interesantes en relación con la “serliana”, y por otra parte, añadiremos otros ejemplos novedosos, así como el complemento iconográfico en sucesivos capítulos. Consideramos adecuada la distinción de dos tipologías fundamentales, como se ha señalado en el apartado terminológico y como también hace en parte E. Raming (*typus I* y *typus II*), aunque creemos excesivo y poco útil diferenciar las 22 categorías de diversas combinaciones de arcos y elementos horizontales que presenta dicha estudiosa¹⁰¹. Asimismo, consideramos importante analizar la combinación de espacios y la diversidad de plantas simples o mixtilíneas, y no solamente las diversas soluciones de alzado. Por ello nos detendremos puntualmente en la tendencia a combinar nicho o ábside y fachada.

Punto de partida: legado helenístico

La combinación de arco (arco en mitra o forma que recuerda al frontón abierto) y dintel ya se había dado en el llamado vestíbulo de los Toros de Delos (datable ca. 300 a. C.) formando además un esquema tetrástilo, si la reconstrucción de G. Roux, seguida también por R. Vallois, es exacta¹⁰². Se trata de una fachada tetrástila interior con vano central más ancho y rematado en arco en mitra; su espacio central se realza además por el empleo de prótomos de toros.

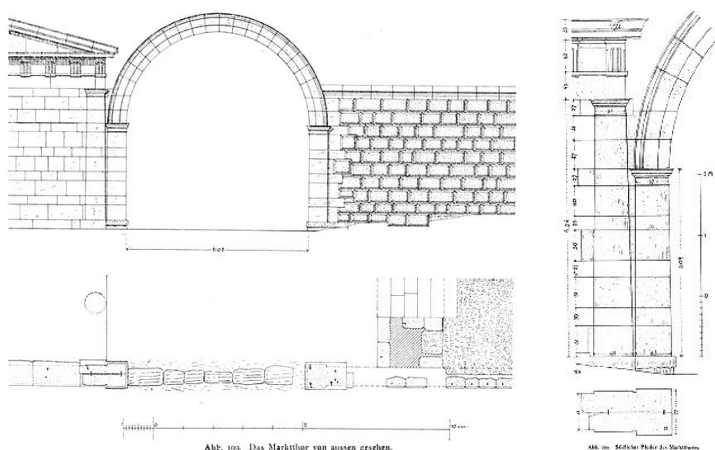
¹⁰¹ Raming 2009, pp. 10-17.

¹⁰² Roux 1981, pp. 61-71; Vallois 1944, pp. 364-365; Webb 1996, p. 134 y fig. 114. L. Crema cita el *Thalamos* del *Phytion* en Delos (Crema 1959, p. 143). El edificio se denomina *Neorion* en Tybout 1989, fig. 2, lám. 7.



Delos, vestíbulo de los Toros, entrada al *adyton*, reconstrucción según Roux (Webb 1996, fig. 114).

Priene plantea el uso por vez primera de un arco fasciculado monumental e independiente, además en un contexto de representación como es el arco de acceso al ágora (s. II a. C.)¹⁰³. Lo propio sucede en la puerta este de Side (s. II a. C.), que incluye además unas segundas ménsulas¹⁰⁴. La puerta Ístmica de Corinto, por su parte, recurre a un arco de medio punto que se prolonga visualmente en apéndices horizontales que se corresponden con las dovelas de arranque¹⁰⁵. Este tipo de arco, que muestra ya plenamente asumida su forma continua en “omega” (Ω), se usará más adelante, en el s. I a. C. en puertas de ciudades de Asia Menor tanto para el vano principal como para pequeños edículos que lo flanquean. En este último caso, el arco a veces es monolítico, lo cual refleja claramente la asunción como elemento del repertorio decorativo, como veremos en el apartado correspondiente.

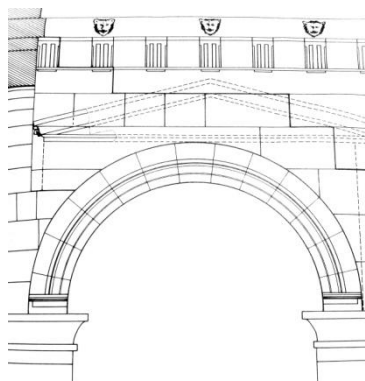
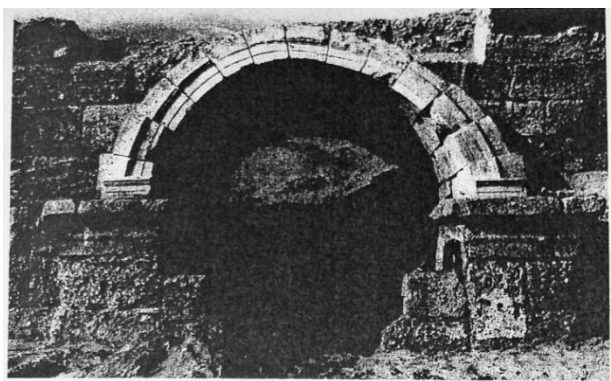


Puerta del ágora de Priene (Wiegand, Schrader 1904, figs. 199-200, pp. 203-204).

¹⁰³ Wiegand, Schrader 1904, pp. 203-204; Boyd 1978, pp. 58ss; Dornisch 1992, pp. 208-211.

¹⁰⁴ Dornisch 1992, pp. 114-121 (con bibliografía).

¹⁰⁵ Carpenter, Bon 1936, pp. 94ss., 282ss.; Boyd 1978, pp. 11ss.; Dornisch 1992, pp. 54-56.



Puerta este, Side (Raming, tab. 2, fig. 1; detalle de Dornisch 1992, tab. desp. II).



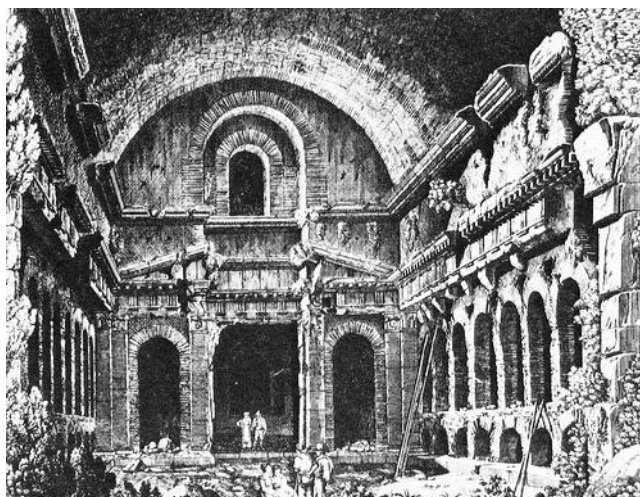
Puerta Ístmica de Corinto (Dornisch 1992, fig. 1).

En su análisis del “entablamento arcuado”, L. Crema reflexiona sobre los arcos helenísticos, como el citado de Priene (s. II a. C.), transferidos al arte romano. Este tipo de arcos, presentes en varias puertas itálicas –como la de Faleri (s. III a. C.)–, tienen molduras como si de un entablamento se trataran, aunque habitualmente suprimen la parte que se correspondería con el friso¹⁰⁶. L. Crema cita asimismo la costumbre helenística de coronar los arcos con un perfil fasciculado derivado del epistilo, con función adherente al elemento estructural (como en el arco de Susa) o como simple decoración esculpida sobre un más amplio giro de los bloques (como en el arco de Rímini); seguidamente pasa a estudiar las distintas adaptaciones del frontón, especialmente el que resulta de la fusión con un nicho o abierto en arco, para plantear que todas estas composiciones son helenísticas¹⁰⁷. Ejemplos de la tendencia a fusionar fachada y nicho rematado por arco de medio punto los ofrecen el ninfeo dórico de Castel Gandolfo (100-50 a. C.)¹⁰⁸ y la fachada de la sala absidal del santuario de la Fortuna Primigenia en Praeneste (a partir de 82 a. C.). Como vemos, en estos primeros ejemplos romanos la tendencia afecta a espacios menores, muy articulados y que emplean bóveda de medio cañón. Más adelante, en el apartado correspondiente, veremos qué novedades introduce en esta tradición el ninfeo mayor de Formia.

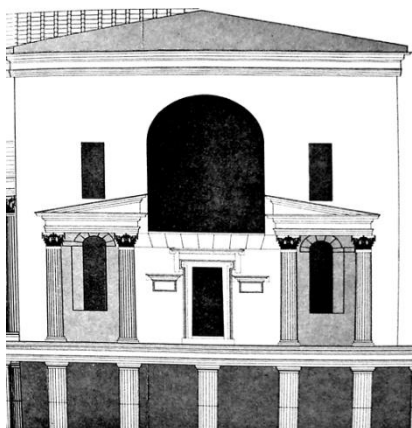
¹⁰⁶ Crema 1961, p. 2.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 3-4.

¹⁰⁸ Neuerburg 1965, pp. 157-158; Tybout 1989, p. 259.



Ninfeo dórico de Castel Gandolfo (vista actual y grabado de G. B. Piranesi).



Fachada de la sala absidal del santuario de la Fortuna Primigenia en Praeneste, la actual Palestrina (Tybout 1989, lám.15, fig. 2).

Por su parte, S. Butler Murray defendía una combinación del legado mesopotámico con recursos helénicos y helenísticos. Tal combinación daría como resultado unas tendencias “escénicas y barrocas” en Roma¹⁰⁹, como las presentes en las pinturas de Boscoreale y la villa de los Misterios de Pompeya. Estas reflexiones, por un lado la importancia de la dependencia de modelos helenísticos, unida al desarrollo de elementos “barrocos” en época tardohelenística, son las notas dominantes en la historiografía moderna para explicar lo que sucederá con la arquitectura romana posterior¹¹⁰. Uno de los ejemplos tal vez más empleados, debido a su importancia dentro del

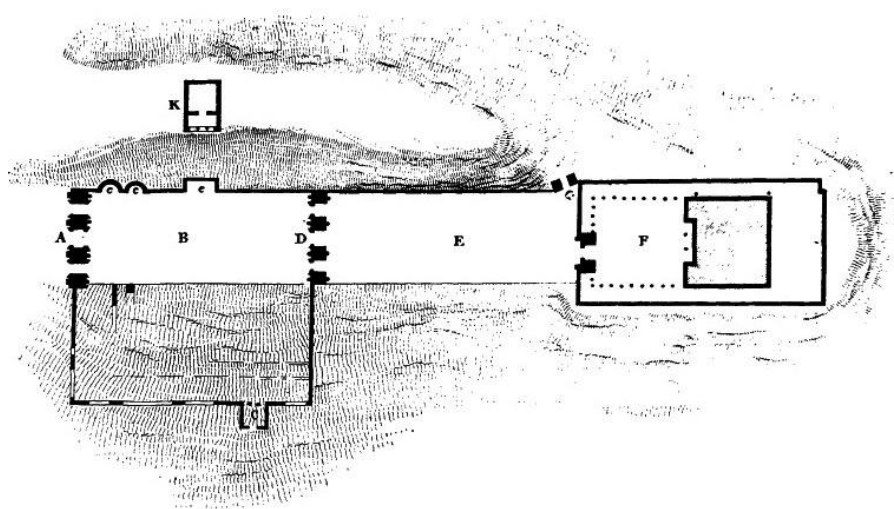
¹⁰⁹ Fyfe 1936, p. 81.

¹¹⁰ Con respecto a la influencia helenística en general, destacan los trabajos de Lauter y Nielsen. Con respecto a los elementos “barrocos” tardohelenísticos, los trabajos de Lyttelton y McKenzie han marcado un hito fundamental, pese a que tenemos ciertas reservas en lo que atañe a la aplicación de dicho término, interpretado muy laxamente desde la aportación de Wölfflin 1888. En cuanto a la hipotética influencia mesopotámica, difícil de demostrar debido al inmenso salto cronológico entre los ejemplos babilónicos y asirios por un lado, y los helenísticos, por otro, cada vez son menos los autores que se inclinan por ella –más adelante nos detendremos en la historiografía “orientalista”– o al menos lo hacen de forma muy genérica (Brown 1942, pp. 389-391) o bien restringiéndose –con cierta ambigüedad– a casos muy concretos de época antonina como los presentes en Éfeso: “*It is unclear whether it was the Ishtar Gate, by then more or less ruined, or similar forms seen by Hadrian at Caesarea, Antioch, or elsewhere, which prompted the use of arcuated lintel on buildings and coins at this time. But Hadrian’s experience and Trajan’s confrontation with the monuments of*

desarrollo de la “serliana” y soluciones afines, es el de la Villa Romana de Ptolemais, que suele citarse dentro de la problemática que tratamos y en relación con la trabeación rítmica (*rythmischen Travée*)¹¹¹.

¿Siria como región originaria? La cuestión del santuario de Sî'

Para iniciar este recorrido, hemos de trasladarnos a los orígenes tradicionales del problema del “arco sirio” o “entablamento arcuado”, que en este caso también formaría una “serliana”: el santuario de Sî', Seeia o Siah (valle volcánico del Hauran, sudoeste de Siria), descubierto por Melchior de Vogüé en 1861. El conjunto está formado por tres patios sucesivos, que actualmente se numeran correlativamente desde el más interior al más exterior. El primer patio recibe el nombre de *theatron*, es el más occidental, posee un pórtico monumental e integra al templo de Baalshamin. El segundo patio tiene cerca de la esquina izquierda del *teatron* una estructura a la que M. de Vogüé le asignó la letra “C” e interpretó como una puerta de comunicación con el exterior del recinto¹¹².



3. — Plan d'ensemble du temple de Siah.

Planta del santuario de Sî' (según De Vogüé 1865-1877, fig. 3, p. 32).

La siguiente excavación científica de Sî' la llevó a cabo H. C. Butler, quien visitó el yacimiento por primera vez en 1900, pero en sus primeros resultados repitió lo aportado por M. de Vogüé¹¹³. La siguiente visita de H. C. Butler tuvo lugar en 1904 y le permitió aportar datos novedosos que se reflejan en sus publicaciones de 1909 y 1916. Interpreta la estructura “C” de M. de Vogüé como “templo de Dushara” y afirma que su fachada poseía “*arched architrave*”:

“I have no hesitation in placing an arch above the central intercolumniation, and in assuming that this treatment of the temple entablature, so common in buildings of the Roman period in Syria, originated in this pre-Roman architecture of the Haurân under Nabatean influence. Further search among the ruins before the temple [of Dushara] revealed a fragment of the end of a raking cornice, with a piece of pediment below and a much broken acroterium above. The angle of this cornice was such as to make the pediment very high, if placed at the extreme end of the façade; but would just clear the arched architrave, if placed above the half columns: I therefore conjecture that the raking

Babylon raise the possibility that the novel form of the ‘Temple of Hadrian’, which was added to a public building already under completion, was intended to celebrate his accession.” (Thomas 2007, p. 43).

¹¹¹ Lauter 1971-1972, p. 167; Lauter 1986, pp. 263ss.; *cfr.* Dornisch 1992, p. 210.

¹¹² De Vogüé 1865-1877, pp. 31-38 y fig. 3, p. 32.

¹¹³ Butler 1903, pp. 334-340.

*cornice represents a double pitched roof above the inner chamber, and that the passages at the sides of the temple were roofed with slabs of stone.”*¹¹⁴

Con lo cual, según esta interpretación, la fachada exterior del “templo de Dushara” no solamente tendría un “*arched architrave*”, sino que además éste estaría enmarcado por las vertientes del frontón¹¹⁵, es decir, formaría un “frontón sirio” sobre el que luego volveremos a hablar. En 1916 el mismo autor repite su interpretación del “templo de Dushara” y considera que dicho edificio tuvo el más antiguo ejemplo conocido de arco que apoya sobre columnas directamente, refiriéndose al “*arched architrave*”:

*“There can be no doubt that the architrave was arched above the middle intercolumniation; for one piece of architrave was found with its mouldings returned upward on a curve, and the voussoirs which are moulded like the architrave belonged to an arch whose diameter was equal to the distance between the two columns. This is the earliest example of the placing of an arch upon columns that I know of [...] The placing of the raking cornice is a more difficult problem. Its angle is given, and if it be placed at the extreme end of the façade, the height of the pediment will be too great. But if it be placed directly above one of the half-columns, its soffit will rest upon the outer curve of the arcuated cornice. This, it seems to me, must have been its position; for by this means the interior cella is accentuated on the façade, and the level space between the angles of the pediment and the end of the straight cornice of the wall represents the flat stone roof of the passage about the temple. It is of course impossible to determine if a gable was carried back over the whole interior cella, or only over the space between the columns and the front wall.”*¹¹⁶

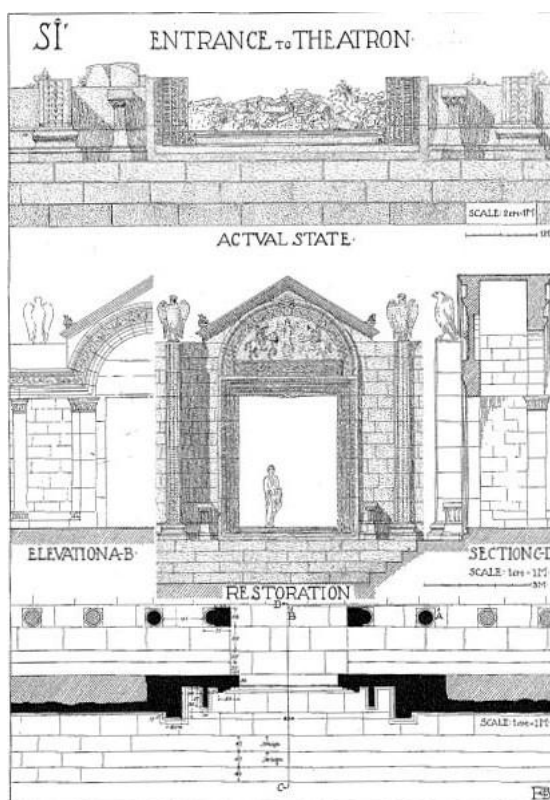
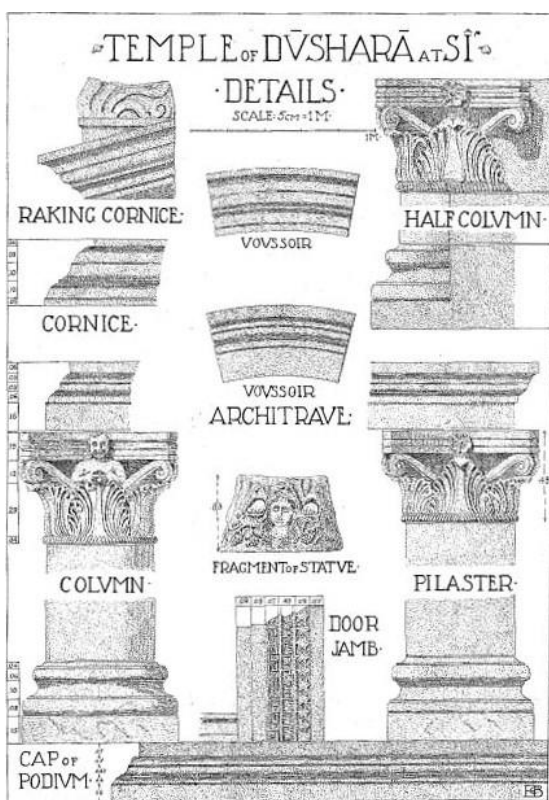
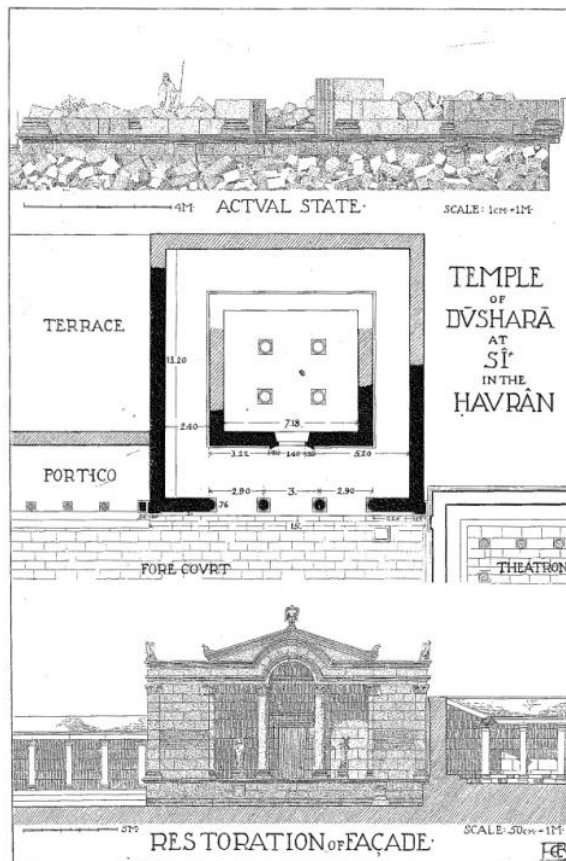
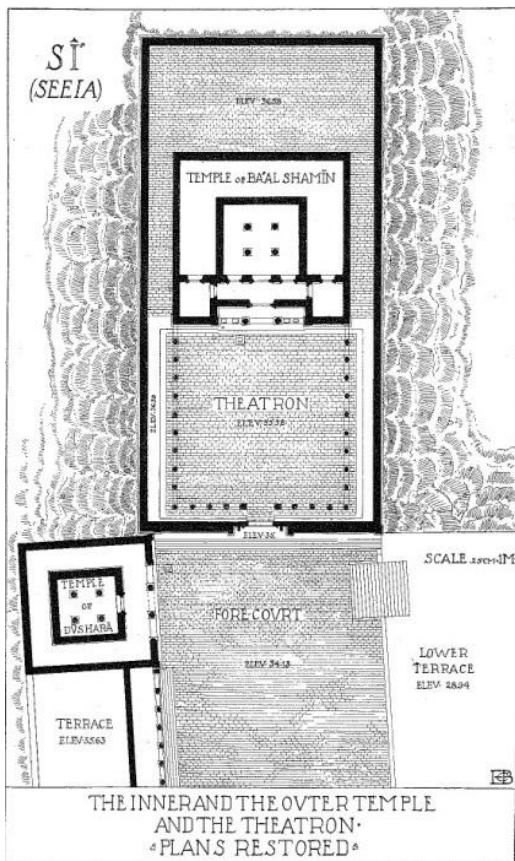
H. C. Butler propuso la existencia de otro “entablamento arcuado” —que es como preferimos llamarlo— en la parte interior del pórtico de acceso al *teathron* de Sî’, es decir, en el lado que mira al templo de Baalshamin¹¹⁷. En las láminas utilizadas por Butler se presentan los escasos fragmentos hallados y su dudosa interpretación.

¹¹⁴ Butler 1909, pp. 85-86.

¹¹⁵ Butler 1909, láms. I-II; Butler 1916, fig. 335, p. 386 y fig. 336, p. 388.

¹¹⁶ Butler 1916, p. 389.

¹¹⁷ Butler 1916, p. 385 y fig. 329, p. 381.



Fragments hallados y reconstrucción del conjunto de Si' propuesta por H. C. Butler (Butler 1916, figs. 324, 335, 336, 329).

Gracias a los trabajos de H. C. Butler se fue afianzando en la historiografía el hipotético origen sirio de este motivo. Como hemos visto en el apartado terminológico, aunque desconocemos cuándo se utilizaron por primera vez las expresiones “arco sirio”, “frontón sirio” o similares, lo que parece cierto es que los trabajos de H. C. Butler fueron un estímulo fundamental para su acuñación, pese a que dicho autor no utiliza tal terminología, que se hace más o menos frecuente hacia 1916, al parecer promovida por J. Strzygowski entre los estudiosos germánicos, formando parte de su ideario orientalista¹¹⁸. Tanto para el esquema de “entablamento arcuado”, como para las soluciones de los lararios pompeyanos, se ha defendido el mismo origen sirio¹¹⁹. Para hacernos una idea de cómo siguen vigentes las ideas sobre dicho origen, al menos a nivel popular¹²⁰, traemos a colación el “arco sirio” construido en los Cleveland Cultural Gardens¹²¹, que es una reelaboración de la gran puerta de Palmira a la que se ha añadido ese “arco sirio” y unos capiteles indefinidos de aspecto arcaizante.



Inauguración del “jardín sirio” en los Cleveland Cultural Gardens, 29 mayo 2011.

Al conjunto de templos de Sî se le asignó una cronología aproximada entre el 33 a. C. y el 30 d. C. tras varios titubeos debidos a la interpretación de una inscripción que aludía al *teathron* y al

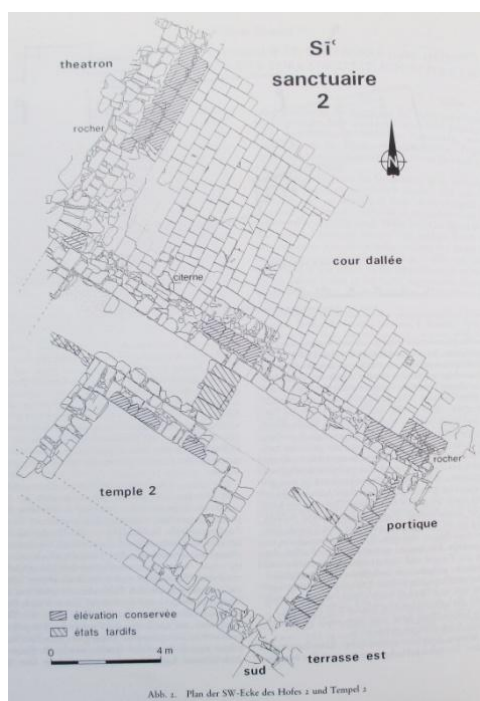
¹¹⁸ Strzygowski 1906, p. 326; Kohl-Watzinger 1916, p. 150; Weigand 1924, p. 98; Weigand 1928, p. 112; Spano 1940, pp. 305-312; Brown 1942, p. 391 y 399; Ward-Perkins 1981, p. 283; Kader 1996, p. 154; Thür 1989, p. 80.

¹¹⁹ Hornbostel-Hüttner 1979, pp. 199-201.

¹²⁰ Por desgracia, las ideas nacidas de una potente historiografía desarrollada durante fines del s. XIX y una parte considerable del s. XX, ya insertas en la cultura popular actual, son muy difíciles de modificar entre el común porque la mentalidad colectiva se nutre de los tópicos acuñados en dichas épocas, como sucede en tantos casos que atañen a las humanidades en general y a la Historia del Arte en particular.

¹²¹ En la web oficial de dichos jardines, se recoge la siguiente información: “*Dedicated May 29, 2011, the Syrian Garden is located on both MLK Jr. and East Blvds. between the Hebrew and American Gardens on land set aside for this Garden in 1929. Construction began August 11, 2010. Designed by Misses Raghel Helal and Nagham Nano, architectural graduate students at Damascus University, Syria. Elements of the design come from Syrian history and are, in the main, the replica of monumental Syrian arch near Palmyra, short amphitheater recalling that near Bosra, Arabic style fountain in the stone colors typically found in Syria, 10 pointed star on midlevel reproduces popular Syrian design found in residential courtyards, and the sixteen pointed star around the Arabic fountain which is a design motif found in many Syrian architectural elements. On the square meter tops of ten black granite columns around the perimeter of the amphitheater are incised text covering the Syrian region's history from antiquity to the present day.*” (<http://culturalgardens.org/gardenDetail.aspx?gardenID=18>, consultado 24/11/2013, 17:32). Se trata de un espacio cívico en el que al parecer se han querido plasmar rasgos culturales identitarios de la comunidad siria presente en Cleveland.

vecino templo de Baalshamin¹²². Tras los sondeos de F. Braemer de este último templo y de la puerta este del conjunto de Sî' en 1980 y 1982, la siguiente excavación científica la llevó a cabo el equipo de J. Dentzer en las cuatro temporadas 1986-1989 y afectó al “templo de Dushara” y al segundo patio¹²³. En tal momento primó el estudio de los vestigios escultóricos del templo de Baalshamin y del de Dushara y se determinó que este último no había estado dedicado a tal divinidad, con lo que se le empezó a conocer como “templo 2”¹²⁴. Asimismo, se acotó la datación de dicho “templo 2” a 30 a. C. – 1 d. C.¹²⁵ A partir de 2006, la misión sirio-francesa puso en valor el yacimiento para su mejor conocimiento y su explotación turística. Se produjeron nuevos descubrimientos (escalera y fuente monumental en el patio 3), se empezó a preparar una publicación sobre el patio 2 –en la que se sigue trabajando– y se propuso que el proceso constructivo del conjunto tuvo varias etapas, comenzando desde el templo de Baalshamin hacia el este¹²⁶. El último periodo de investigación comenzó en 2010, pero no ha centrado su atención en los aspectos arquitectónicos del alzado del templo 2¹²⁷, aunque se presentó una planta actualizada¹²⁸. La excavación de Sî' tenía prevista su continuación al menos durante 2011, pero el conflicto sirio obligó a suspender los trabajos.



Planta actualizada del templo 2 de Sî' y de la entrada al *theatron* (Dentzer 2010, fig. 2, p. 366).

Las interpretaciones de H. C. Butler resultan ambiguas para L. Crema, ya que considera que el “frontón sirio” del “templo de Dushara” nunca existió y se debe a una impresión errónea del dibujo reconstructivo de H. C. Butler. L. Crema opina que la moldura que halló dicho autor

¹²² Butler Murray 1917, pp. 11-14.

¹²³ Dentzer-Feydy *et alii* 2009, p. 2.

¹²⁴ Dentzer 1979; Dentzer-Feydy 1986.

¹²⁵ Dentzer 1981, pp. 96, 101.

¹²⁶ Dentzer-Feydy *et alii* 2009, pp. 2ss.

¹²⁷ Cfr. Dentzer-Feydy *et alii* 2010; Dentzer 2010; Kropp 2010.

¹²⁸ Dentzer 2010, fig. 2, p. 366.

correspondería al muro de piñón del edificio interior y no al cerramiento externo del recinto del templo¹²⁹. No obstante, acepta la existencia del “entablamento arcuado” en dicha fachada exterior y en el pórtico del *teathron*. M. Lyttelton aclara que H. C. Butler sí que había propuesto el frontón sirio en la fachada externa del “templo de Dushara”, hecho que a tal autora le parece más probable, puesto que las molduras y la acrótera halladas pertenecerían a ese frontón de la fachada exterior y no a un plausible muro en piñón del santuario interior. De todas formas, reconoce que no hay datos suficientes que garanticen la respuesta definitiva, puesto que no se había llevado a cabo una excavación sistemática; no obstante admite la existencia de los entablamentos arcuados y que sean los más antiguos ejemplos hallados¹³⁰. Frente a este juicio, queda pensar si el espacio entre el muro de la cella y el del recinto del “templo de Dushara” no estuvo cubierto y de tal modo podría haber quedado espacio para que la fachada de la cella tuviera frontón. J. M. Dentzer-Feydy, en comunicación personal, nos ha comentado la problemática general del monumento y asegura que su equipo está trabajando sobre los pormenores que nos interesan, pero sus últimas investigaciones no se han publicado aún, lo cual se ha visto agravado por la suspensión de las excavaciones con motivo del reciente conflicto sirio¹³¹.

El procedimiento de Butler para sus reconstrucciones parece algo arbitrario: “*I found no details at Mushennef that gave evidence of an arcuated architrave between the columns of the pronaos; but in view of the numerous examples of this form of construction in other parts of Hauran, I think we are safe in assuming that it was employed here*”¹³². La misma actitud manifiesta su colaborador C. Ward, que publicó en 1907 un artículo sobre el templo de Mushennef y otro sobre el templo de Zeus en Kanawat en base a la información obtenida por H. C. Butler en 1900¹³³. Tememos que la creencia implícita de que se tratan de estructuras propias de Siria haya condicionado muchas de las restauraciones, entre ellas, las de Sî'. La sospecha se incrementa, ya que además Sî' se anticiparía en casi 200 años al resto de ejemplos conocidos de “entablamento arcuado” construido, en Siria y en otras partes, como veremos en los siguientes apartados. Es posible que dichos autores se hayan dejado influenciar por las soluciones desarrolladas en época antonina en varios templos sirios, especialmente en Baalbek, así como la difusión del “entablamento arcuado” a partir de los siglos III-IV a las sinagogas e iglesias de la región, y hayan querido hacer una transposición de dichas formas al periodo s. I a. C. – s. I d. C. Por lo que hemos visto en el apartado terminológico, es un comportamiento habitual que distorsiona los planteamientos de la historiografía.

¹²⁹ Crema 1961, p. 1.

¹³⁰ Lyttelton 1974, p. 197.

¹³¹ En comunicación personal (28/03/2012) J. Dentzer-Feydy explica: “*Ce que je peux vous dire, puisque nous avons fouillé ce secteur, c'est que nous avons retrouvé beaucoup de blocs ou fragments mentionnés par Butler, y compris des fragments d'archivolte, mais qui ne permettent pas de dire si l'arc était ou non à l'intérieur d'un tympan de fronton triangulaire. Par ailleurs, je n'ai pas identifié les rampants d'un fronton parmi les blocs que j'ai vus, mais ce n'est pas toujours facile parce que les joints ne sont pas traités en oblique dans ce type d'architecture et, d'autre part, je n'ai pas vu d'angle de rampant parmi les fragments conservés sur place. Pour le moment, on peut donc seulement être sûr de l'arc médian de façade sur la colonnade. Le fronton a certainement existé puisque Butler a vu et dessiné un angle, mais je ne suis pas sûre de sa position. Les publications de Butler sont remarquables, mais il faut garder à l'esprit qu'il y a quelques erreurs importantes sur les restitutions architecturales. Même les plans peuvent être faux parce qu'ils ont été relevés sans dégagement des blocs en chute. Nos travaux sur le temple 2 n'ont pas encore de publication définitive, à part quelques articles d'information archéologique sous le nom principal de J.-M.Dentzer. Nous étions en train de travailler de nouveau dans le sanctuaire de Sî' quand les troubles politiques ont éclaté en Syrie. Toutes nos opérations dans le pays sont bien entendu suspendues. Nous publierons de toute façon l'ensemble de nos travaux sur le sanctuaire même s'il nous manque des données*”.

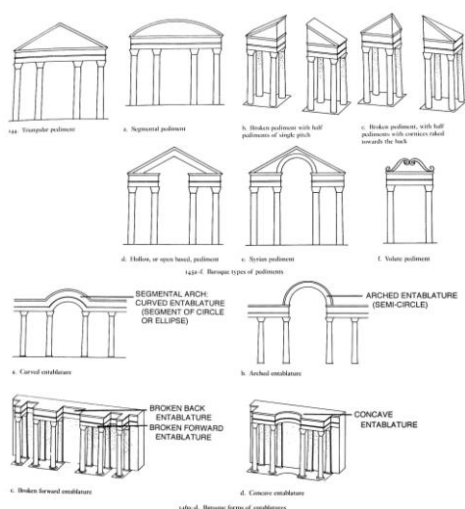
¹³² Butler 1903, pp. 349-350.

¹³³ Ward 1907a, pp. 4-5; 1907b, p. 392.

En definitiva, a día de hoy, no podemos admitir la existencia de “entablamento arcuado” o “arco sirio”, ni “frontón sirio”, en el santuario de Sî’, pese a que E. Netzer aún lo recoge –siguiendo a H. C. Butler– en su libro dedicado a la arquitectura nabatea¹³⁴. Tal vez las soluciones de Sî’ estarían más próximas a las fachadas de Bosra y Petra, en las que se combinan frontones, arcos y algún “dintel arcuado”, pero nunca del modo propuesto por H. C. Butler para el “templo de Dushara”. Dejando para los excavadores la resolución de la dudosa existencia del “entablamento arcuado”, con o sin frontón, en el conjunto de Sî’, nos centraremos en otros lugares tratando de rastrear su posible origen y sus primeros ejemplos.

Egipto ptolemaico y su influencia

El origen de las estructuras que analizamos se ha vinculado asimismo con el Egipto helenístico de los ptolomeos, concretamente con la arquitectura de Alejandría¹³⁵. Dicha raigambre alejandrina se propone para obras del s. I a. C. como las pinturas del segundo estilo pompeyano¹³⁶, tanto en su fase A (100-60 a. C.), como en su fase B (60-40 a. C.)¹³⁷, y el nicho inserto en frontón del Palacio de las Columnas de Ptolemais, en Cirenaica¹³⁸. La arquitectura de Petra también presenta motivos semejantes y, más que influir sobre la pintura pompeyana –ya que es contemporánea de ella o bien posterior– refleja unas influencias comunes en la arquitectura alejandrina¹³⁹. En todos estos focos se manifiesta la tendencia helenística a la fragmentación y compartimentación de las estructuras, con numerosos entrantes y salientes, retranqueos, estructuras “partidas”, etc.



Esquemas arquitectónicos de raíz ptolemaica alejandrina observados por McKenzie en la arquitectura y la pintura clásicas que ilustran su capítulo “*Classical architectural style of Ptolemaic Alexandria and its depictions*” (McKenzie 2007, p. 91).

¹³⁴ Netzer 2003, pp. 104-105 y 167.

¹³⁵ Tybout 1985, pp. 176-180; Tybout 1989, pp. 243-248, 327-329.

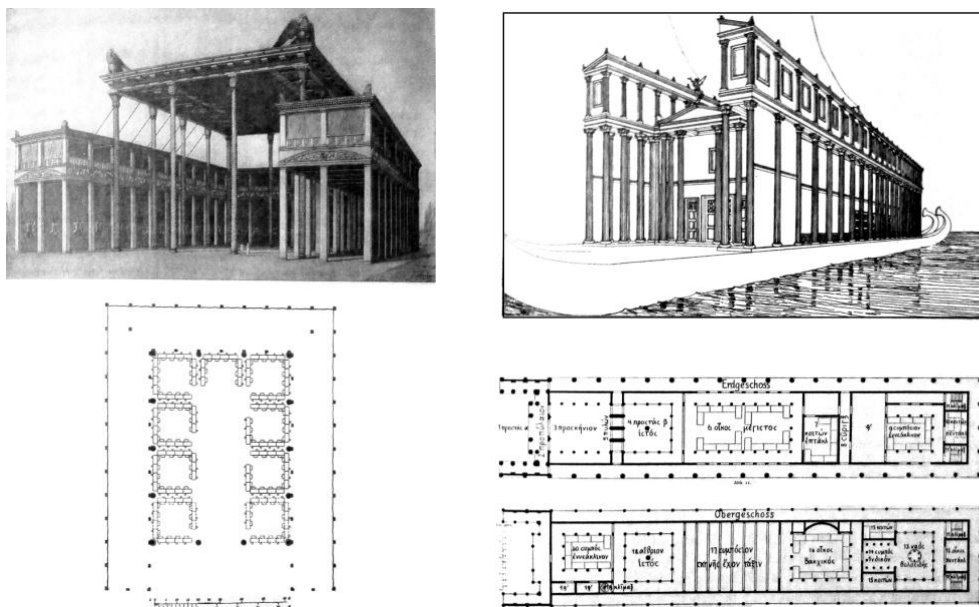
¹³⁶ Lauter 1971-1972, pp. 163-168; Schefold 1975, pp. 53-59; de Vos 1980, *passim*; Barbet 1985, pp. 49-51; McKenzie 1990, pp. 85-104; McKenzie 2007, p. 96-112.

¹³⁷ Barbet 2009, pp. 37-40, 50-51. En dicho apartado la autora introduce un útil estado de la cuestión, que resume en la tabla cronológica y de correspondencias entre autores que coloca en *ibid.*, p. 182. Una fase final se situaría entre el 40 y el 20 a. C.

¹³⁸ Kraeling 1962, p. 120; Lauter 1971-1972, pp. 172ss.; Gros 1976, pp. 202-203; Gullini 1984, p. 590; McKenzie 1990, p. 125; Kuttner 1998, pp. 103-104.

¹³⁹ Barbet 2009, pp. 49-50.

F. K. Yegül se pregunta por las fuentes de tales estructuras y también se inclina por modelos alejandrinos –a su vez influidos por la apadana persa y sus puertas monumentales– como el pabellón de festivales de Ptolomeo II descrito por Ateneo y el *Thalamegos* de Ptolomeo IV¹⁴⁰, aunque en realidad esto sería más adecuado para la arquitectura nabatea y para otros ejemplos como el llamado templo Helenístico de Hatra (templo C), que es una verdadera amalgama de tendencias helenísticas reelaboradas en un contexto liminal, a caballo entre Roma y Persia, aunque realizado en el s. II d. C.¹⁴¹



Reconstrucción del pabellón de festivales de Ptolomeo II descrito por Ateneo (Studniczka 1914, láms. 1 y 3). Reconstrucción del *Thalamegos* de Ptolomeo IV (Caspari 1916, en pp. 22 y 25).



Templo C de Hatra.

Uno de los posibles antecedentes del “dintel arcuado” y de la “serliana” podría haber sido la combinación del dintel partido de tradición egipcia –ya presente en el balcón de apariciones de Akenatón y usado en templos como los de Edfú y Debod¹⁴²– con el arco¹⁴³. Asimismo, la tendencia a

¹⁴⁰ Cfr. Studniczka 1914; Caspari 1916; Nowicka 1969, pp. 154-156; Yegül 1982, pp. 24-25; Nielsen 1999, pp. 130ss.

¹⁴¹ Sommer 2003, pp. 31-33.

¹⁴² En general Fjerstad 2011.

combinar un gran vano central flanqueado por columnatas también se encuentra en Egipto, también en ejemplos como Edfú. Tales estructuras podrían haberse combinado no solamente con el arco, sino también con el frontón curvo y el frontón abierto, todos de tradición helenística, a los que, más adelante, se sumarían técnicas constructivas romanas como el arco de descarga, aunando monumentalidad y organicidad. En época ptolemaica puede demostrarse al menos la tendencia a combinar el dintel partido egipcio precediendo y enmarcando visualmente puertas adinteladas más altas, a su vez cobijadas bajo un frontón curvo, como se refleja dos cierres de *loculi* procedentes del hipogeo de Marsa Matruh (la antigua Paraetionium, a 240 km al oeste de Alejandría) en los que se representa la puerta simbólica¹⁴⁴. El *naiskos* funerario del soldado Lycomedes (s. I a. C.) conservado en el Museo Greco-Romano de Alejandría¹⁴⁵, de medidas 35 x 28 cm y realizado en caliza, plantea una evolución de los esquemas presentes en las tapas de *loculi* comentadas. En él permanece el concepto de dintel partido de tradición egipcia –además el arranque del arco no se corresponde con el nivel de los capiteles– pero ya se ha asumido plenamente el vocabulario helénico (tipo de columna, capitel corintio, frontón, arco fasciculado).



Templo de Edfú.

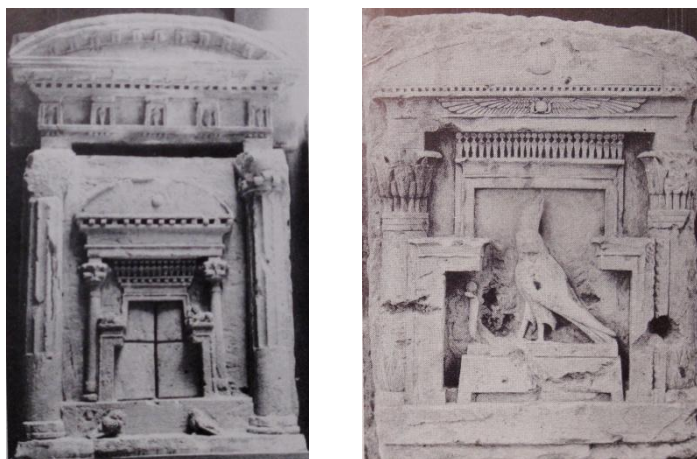


Templo de Debod, en su actual emplazamiento en Madrid.

¹⁴³ Lyttelton 1974, p. 197; Lyttelton 1987, p. 39.

¹⁴⁴ Pensabene 1993, pp. 134-135 y tab. 117, figs. 7-8. En efecto, M. Lyttelton considera al “entablamento arcuado” –o estructuras como la del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya– una solución “barroca y anticlásica” que según ella puede proceder remotamente de las puertas monumentales asirias y de la combinación del entablamento clásico con el dintel partido egipcio (Lyttelton 1974, p. 197) y recalca que no es una solución romana, sino helenística (Lyttelton 1987, p. 39). En esta fusión de tendencias helenísticas y del Egipto faraónico incide especialmente Richter 1973, aunque fija su atención en la escultura, la cerámica y las artes suntuarias.

¹⁴⁵ Botti 1901, sala 6, n. 364, p. 315; Pfuhl 1901, n. 35, pp. 289-290; Tybout 1989, p. 254.



Placas de *loculi* procedentes de Marsa Matruh, Museo Greco-Romano, Alejandría (Pensabene 1993, tab. 117, figs. 7-8).



Placa de *loculus* en forma de *Naiskos* del soldado Lycomedes, procedente de Alejandría, Museo Greco-Romano, Alejandría (Pfuhl 1901, n. 35, p. 290).

Asimismo en Alejandría se usaba el arco fasciculado en tres registros, con cornisa de gran desarrollo y angulaciones en los extremos, empleado para cubrir nichos, edículos o pequeñas exedras a finales del s. II a. C. y durante los primeros decenios del s. I a. C.¹⁴⁶ Parece una novedad alejandrina esta suerte de entablamento curvo¹⁴⁷. Se conoce un ejemplo casi completo de este tipo de entablamento unido a una semicúpula, hallada fuera de contexto en la necrópolis de Wardian de Alejandría e inédita hasta 1965¹⁴⁸; así como otros fragmentos que pudieron pertenecer a piezas similares¹⁴⁹. Asimismo, contamos con otros dos importantes fragmentos de arco fasciculado, interpretados como parte de la cornisa de un frontón curvo¹⁵⁰.

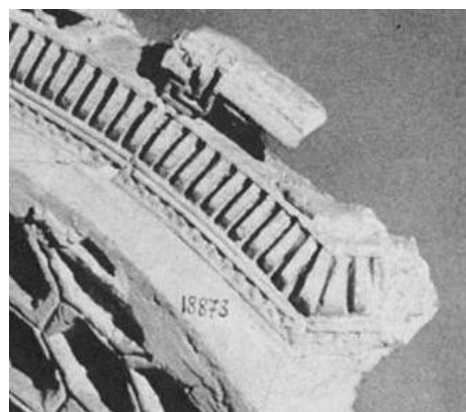
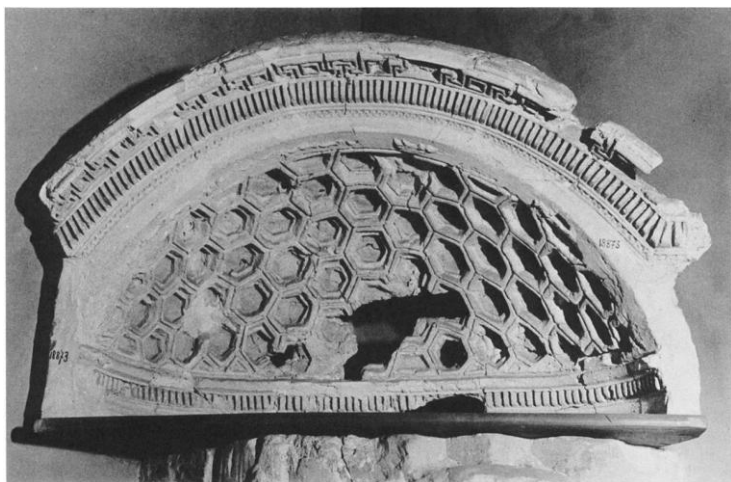
¹⁴⁶ Pensabene 1990, p. 521.

¹⁴⁷ Lauter 1971, pp. 163, 177-178; Raming 2010, p. 161.

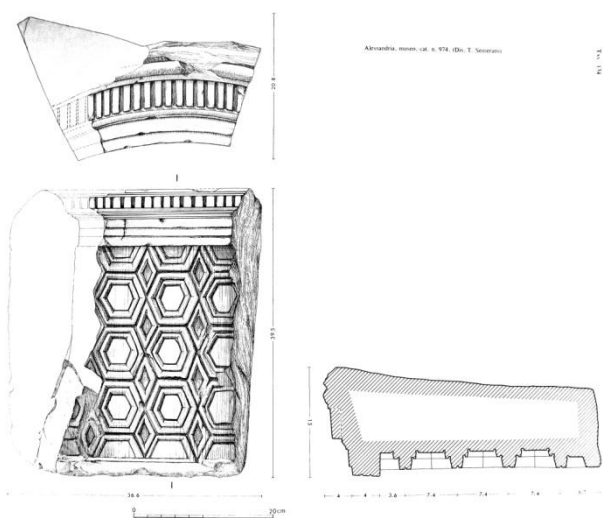
¹⁴⁸ Fakharani 1965, p. 58 y tab. 16, fig. 5; Pensabene 1993, tab. 103, n. 973 (comentario en p. 521). Procedente de Wardian, conservado en el Museo Greco-Romano de Alejandría, n. inv. 18873, altura 47 cm., diámetro inferior 79 cm., datable a finales del s. II a. C. – primeros decenios s. I a. C.

¹⁴⁹ Pensabene 1993, tab. 103, nn. 974-978; dibujo del n. 974 en tab. 134, del n. 976 en tab. 133 y del n. 978 en tab. 136; comentario de todas las piezas en pp. 521-523.

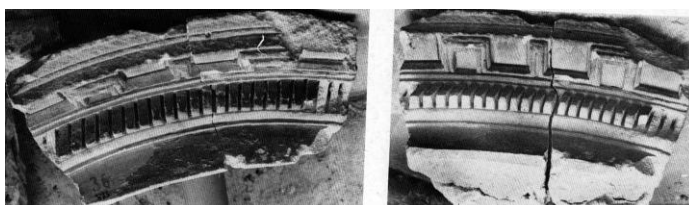
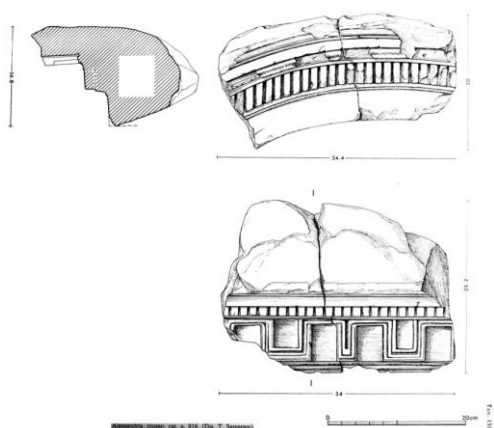
¹⁵⁰ Pensabene 1993, tab. 96, n. 916 y dibujo en tab. 131 (comentario en p. 509). Museo Greco-Romano, Alejandría, sala XV, n. inv. 3795, altura 7,6 cm., longitud máxima 35 cm. En general, para los ejemplos citados, *cfr.* Pensabene 1983, figs. 3-5, p. 108; McKenzie 1990, plancha 217; Pensabene 1991, p. 52 y figs. 50, 59, 60; McKenzie 2007, pp. 92-93.



Fragmento de semicúpula de nicho semicircular o edículo procedente de Souk el Wardian, Museo Greco-Romano, Alejandría (Fakharani 1965, plancha 16, fig. 5).

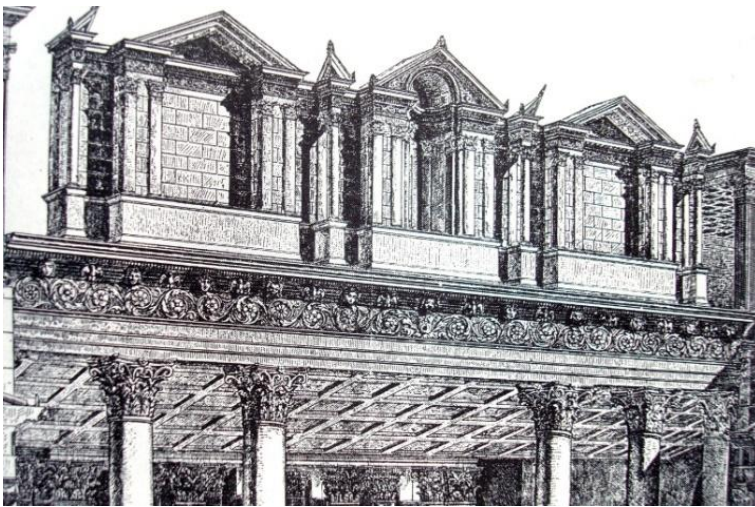


Dibujo de la semicúpula alejandrina (Pensabene 1993, n. 974, tab. 134).

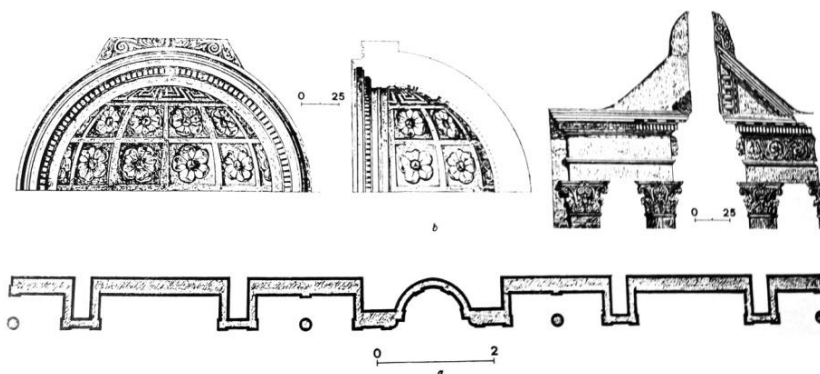


Fragmento arquitectónico alejandrino (Pensabene 1993, tab. 131 y n. 916)

Tales elementos de la decoración arquitectónica, ya de por sí innovadores, se combinaron también de manera novedosa en estructuras muy compartimentadas (tendencia helenística a la fragmentación). A ellos se añadieron el capitel corintio, el frontón abierto, el frontón partido, el frontón curvo etc.¹⁵¹ El ejemplo paradigmático de dicha realidad lo constituye el llamado Palacio de las Columnas en Ptolemais¹⁵², antigua residencia del gobernador local ptolemaico y posteriormente del romano. Su fachada interior principal, perteneciente al lado norte del *peristylum* y reformada en periodo romano (h. 100-80 a. C.) para dotarla de mayor monumentalidad, está presidida por un cuerpo central con nicho rematado con arco inscrito en frontón triangular¹⁵³. El conjunto se completa con otros dos nichos cubiertos por frontones también abiertos por la base y flanqueados por frontones partidos. El arco inserto en el frontón del nicho central recuerda al del citado *naiskos* de Lycomedes, pero la fachada de Ptolemais resulta mucho más orgánica, forma una “serliana” adosada al muro en la que se fusionan frontispicio tetrástilo y nicho semicircular. Es posible que pertenezca a un momento de mayor madurez que el *naiskos*, una vez asimiladas las formas alejandrinas en Cirenaica.



Detalle de la fachada interior principal, perteneciente al lado norte del *peristylum*, Palacio de las Columnas, Ptolemais (Pesce 1950, tab. X).

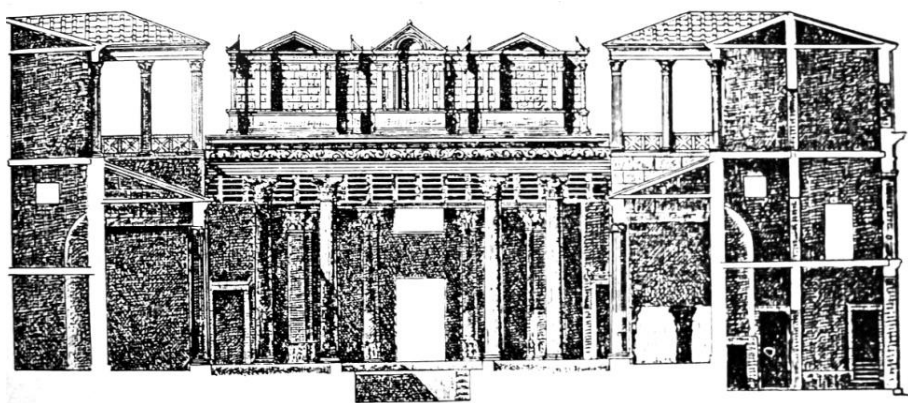


Detalles y planta de la fachada interior principal, perteneciente al lado norte del *peristylum*, Palacio de las Columnas, Ptolemais (Pesce 1950, tab. XIII.B).

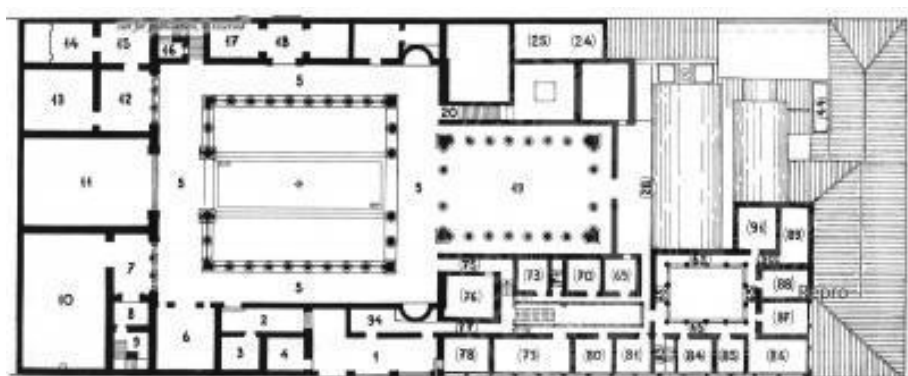
¹⁵¹ En general, McKenzie 2007, 80-116.

¹⁵² En general *vid.* Pesce 1950; Nowicka 1969, pp. 157-161; Stucchi 1975, pp. 300-308; Nielsen 1999, pp. 146-152.

¹⁵³ Pesce 1950, pp. 27-28; 1975; Stucchi 1975, pp. 301-302; McKenzie 2007, p. 153.



Sección del *peristylum* Palacio de las Columnas en Ptolemais, mirando hacia el lado norte (Pesce 1950, tab. VI).



Planta del Palacio de las Columnas en Ptolemais (Pesce 1950, tab. XI).

Como hemos visto, la influencia de Alejandría se dejó sentir en Cirenaica, sobre todo en Ptolemais y Cirene¹⁵⁴. El ejemplo más importante por su datación de mediados del s. I a. C. es la “serliana” (con arco que apoya sobre secciones de entablamento) de la llamada Villa Romana de Ptolemais, que actúa como entrada a la habitación 14, un comedor en la parte más señorial de la villa¹⁵⁵. El resto, normalmente intervenciones romanas en casas helenísticas previas, se suele datar entre los ss. II-III d. C., ejemplos que comentaremos al hablar sobre el periodo antonino. La influencia alejandrina pudo llegar incluso al arco de Orange; se percibe en la tipología de los dentículos alargados y de las estrellas que decoran el arco del lado este, aunque las consolas son de tipo rodio según H. von Hesberg¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Lauter 1971, pp. 167-168; Kraeling 1962; Stucchi 1975.

¹⁵⁵ Kraeling 1962, pp. 129-130; Lauter 1971, p. 163; Tybout 1985, p. 176. La datación de mediados del s. I a. C. propuesta por Lauter, la siguen manteniendo también McKenzie, Hesberg y Raming (*vid.* Raming 2009, cat. I/ P 2).

¹⁵⁶ Hesberg 1980, p. 191.

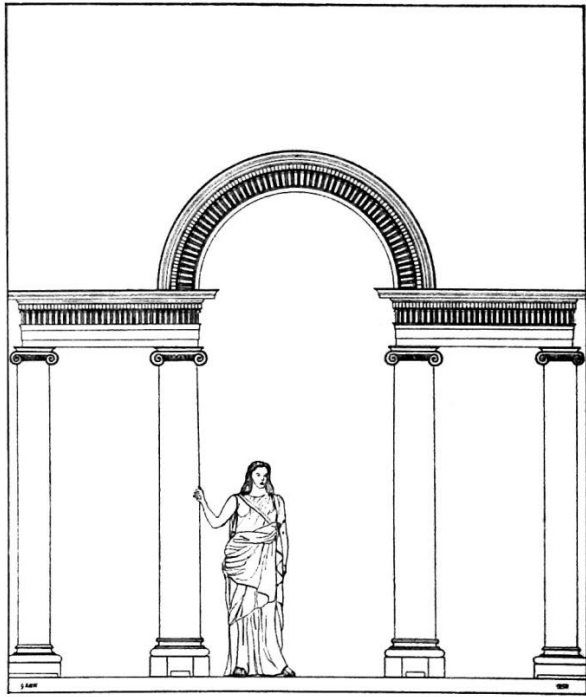


Fig. 48.—RECONSTRUCTION OF COLONNADED ENTRANCE TO ROOM 14 OF VILLA. G. R. H. Wright

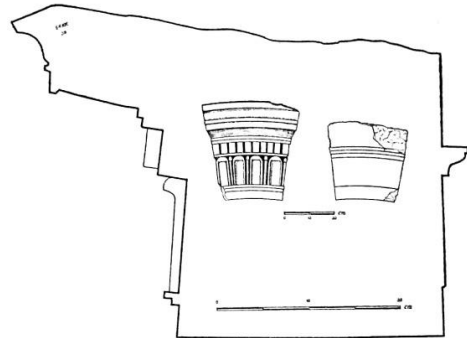


Fig. 49.—VOUSOIR FROM COLONNADED ENTRANCE TO ROOM 14 OF VILLA. G. R. H. Wright

Reconstrucción de la “serliana” de la habitación 14 de la Villa Romana de Ptolemais (Kraeling 1962, fig. 48, p. 129). Detalle del arco de la “serliana” anterior (Kraeling 1962, fig. 49, p. 130).

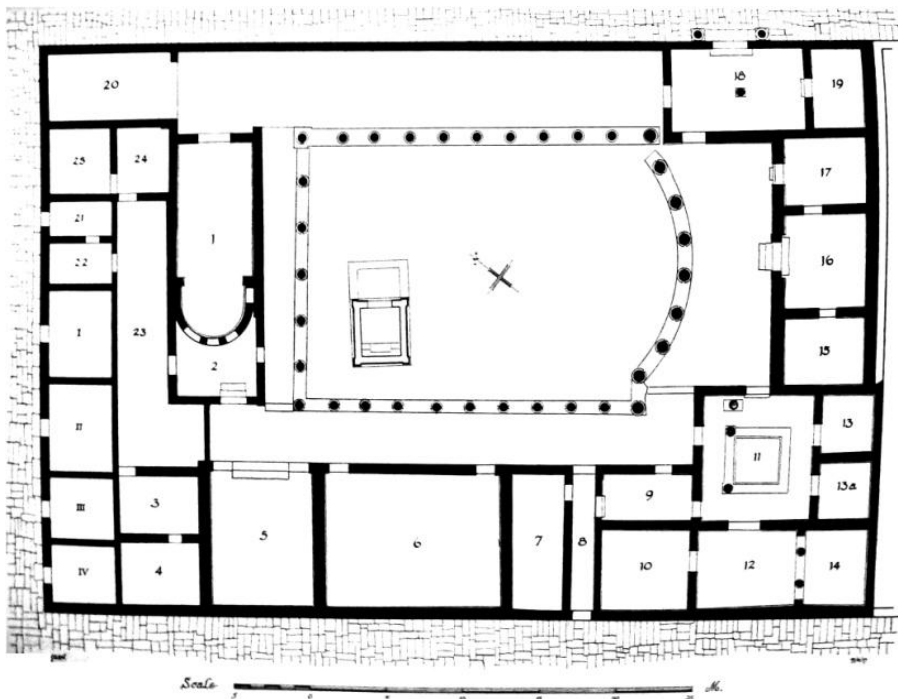


Fig. 43.—DIAGRAMMATIC PLAN OF VILLA. G. R. H. Wright

Planta de la Villa Romana de Ptolemais (Kraeling 1962, fig. 43, p. 121). En la habitación 14 (ángulo inferior derecho) se reconoce la planta de la “serliana”.

La raigambre ptolemaica también se plantea para la arquitectura nabatea de Petra, del s. I d. C.¹⁵⁷ El ejemplo que más nos interesa es el interior de la tumba de Sextius Florentinus, posiblemente de principios de época imperial. Posee un gran “entablamento arcuado” no definido del todo y tallado en el muro¹⁵⁸. La pintura pompeyana del segundo estilo coincide en muchas de sus representaciones con estructuras que se encuentran en Petra, como el Kasr Firaun¹⁵⁹. Un ejemplo claro lo ofrecen las pinturas de la villa de P. Fannius Sinistor en Boscoreale, que toman modelos semejantes a los de la tumba del Obelisco.

J. McKenzie incluye los motivos que analizamos entre las soluciones “barrocas” de la arquitectura ptolemaica alejandrina retomadas por la arquitectura romana. No se limita al *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya como Lyttelton, sino que señala el “templo de Adriano” en Éfeso, el *tetrapylon* de Afrodísias, el templo de Venus en Baalbek y el Canopo de villa Adriana, este último como referencia fundamental por su carácter evocador de Egipto tanto por sus formas como por su nombre¹⁶⁰. Esta estudiosa trata de justificar sus afirmaciones no sólo en esquemas de fachada o en elementos como el “entablamento arcuado”, sino también en tipologías de capiteles, molduras y motivos decorativos identificados claramente como propios de la arquitectura ptolemaica; asimismo, el repertorio fotográfico de fragmentos arquitectónicos, tomado de Adriani y Pensabene, especialmente del Museo Greco-Romano de Alejandría, es muy importante para sustentar sus hipótesis¹⁶¹.

En síntesis, se puede sugerir un origen ptolemaico, posiblemente alejandrino, de este tipo de recursos de manipulación y fragmentación de los órdenes¹⁶². El nicho inserto en un frontón, el frontón abierto, el arco sobre intervalos de entablamento y un incipiente “entablamento arcuado”, podrían haberse difundido desde Alejandría a la Cirenaica, Pompeya, Petra, Palmira y –eventualmente– a Sî y otras partes de Siria, mezclándose con otras influencias helenísticas de Asia Menor que pasamos a analizar.

Asia Menor: más allá de los Seléucidas

Pese a que L. Crema pensaba que el “entablamento arcuado” surgió en Siria gracias a la *koiné* romano-helenística, no obstante planteaba que el “frontón sirio” se originó en el valle del Meandro, también en el último tercio del s. I a. C., en un momento de gran actividad creativa en dicha región¹⁶³. En realidad, los ejemplos más antiguos del precedente inmediato de ambas estructuras se localizan en Asia Menor. Surgen a partir del arco fasciculado independiente –que cubre un edículo o realza el vano principal de puertas monumentales– o bien combinado con

¹⁵⁷ Barbet 1985, pp. 49-51; McKenzie 1990, pp. 89-92; McKenzie 1996, pp. 119-120; McKenzie 2007, pp. 95-105.

¹⁵⁸ McKenzie 1990, p. 89-92 y fig. 150c.

¹⁵⁹ Kohl 1908, pp. 24-33; Barbet 1985, pp. 49-50.

¹⁶⁰ McKenzie 2007, p. 113.

¹⁶¹ Además de todo ello es fundamental el tipo de consolas o ménsulas, dentículos etc. de decoración de cornisas y otros elementos arquitectónicos. Sobre el estudio de su evolución helenística y romana, *vid.* Hesberg 1980 *passim*; para los casos ptolemaicos, *vid.* pp. 68-73; para la influencia egipcia en Cirenaica, pp. 73-76, en Chipre pp. 76-80, en Palestina (Petra y Samaria) pp. 78-80, para el entablamento en general pp. 87-90; *cfr.* Lyttelton 1974, pp. 19-21; Czerner 2005, p. 292. Para la tipología de las ménsulas integradas en la cornisa jónico-corintia ptolemaica, *cfr.* Pensabene 1990, pp. 94-103.

¹⁶² Frontón abierto, frontón partido, frontón curvo: Pensabene 1993, pp. 133-135; frontón con arco: Pensabene 1993, pp. 145-147. Para Pensabene son sinónimos *frontone semicircolare*, *f. arcuato* y *timpano ad arco* y equivalen a frontón curvo o semicircular. Establece su origen en la Alejandría del s. III a. C.

¹⁶³ Crema 1961, pp. 10, 13.

frontón. En este contexto sobresalen tres núcleos fundamentales, Éfeso, Antioquía de Pisidia y Nicea.

Éfeso plantea varias novedades muy relevantes en la puerta de Augusto, dedicada al *princeps* y Livia, Agripa y Julia por los libertos Maceo y Mitrídates (junio 4 – junio 3 a. C.)¹⁶⁴. En sus cuatro nichos laterales, afrontados dos a dos, se utiliza “dintel arcuado”, en este caso, fasciculado en tres bandas o *fasciae* como si se tratase de un entablamento aún sin desarrollar del todo. Sorprende porque el conjunto tiene carácter de diafragma y en él se difuminan los conceptos de interior y exterior: “*it is a surprise to find the motif used in an interior, although, in a sense, the gateway has no real interior*”¹⁶⁵. El monumento, aunque es una puerta del ágora tetragona, en líneas generales reproduce la estructura tradicional de los propileos griegos y helenísticos, vinculados preferentemente a acrópolis y templos. La novedad está también en los cuatro infrecuentes nichos semicirculares, en su disposición y en la manera de conectarlos visualmente a través de los vanos transversales. Los tres pasajes de la puerta, comunicados entre sí, están diseñados para permitir desde cualquiera de ellos la visión de los nichos de los extremos. Los vanos transversales del interior parecen responder más a esta función que a favorecer el tránsito; recuerdan puertas abiertas de templos que permitirían la visión del fondo de la *naos* con la estatua de culto en un edículo o absidiola. De hecho, en todos ellos quedan perforaciones en el muro que podrían haber servido para alojar grapas de unión de los bloques, o tal vez alguna aseguraba el anclaje de las esculturas. De acuerdo con el recorrido simbólico y propagandístico del cual forman parte estas pequeñas exedras, ¿contendrían las estatuas de Augusto, Livia, Agripa y Julia? Por desgracia, en el pavimento de los nichos, bastante dañado, no son visibles improntas de pedestales que pudieran confirmar nuestra hipótesis. No obstante, las características de visualidad y el contexto de representación (y procesión), la cuádruple dedicatoria de la puerta y el uso que se daba en Egipto a nichos semejantes o que se dará en otras partes a aquellos edículos llevados a la fachada de las puertas que veremos más adelante (puertas de Lefke y Estambul en Nicea y puerta Nabatea en Bosra, todas de la segunda mitad del s. I d. C.), son datos a favor de dicha posibilidad.

¹⁶⁴ Sobre este monumento *vid.* especialmente Ephesos III (1923), pp. 40-75; Weigand 1928, pp. 71-114; Brown 1942, pp. 391-392; Alzinger 1974, pp. 9-16. Sobre su relación con otros propileos de Asia Menor y con el plan urbanístico de Éfeso *cfr.* Ortaç 2002, pp. 175-176; De Maria 2010, pp. 116-119.

¹⁶⁵ Brown 1942, p. 391.

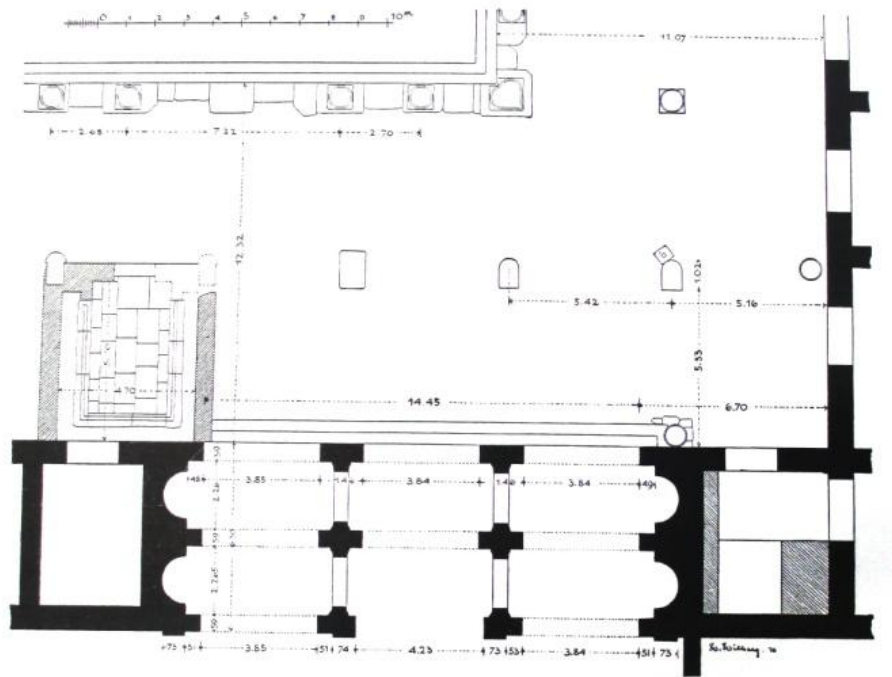


Fig. 64 Grundriß des Südtores und der anstoßenden Halle.

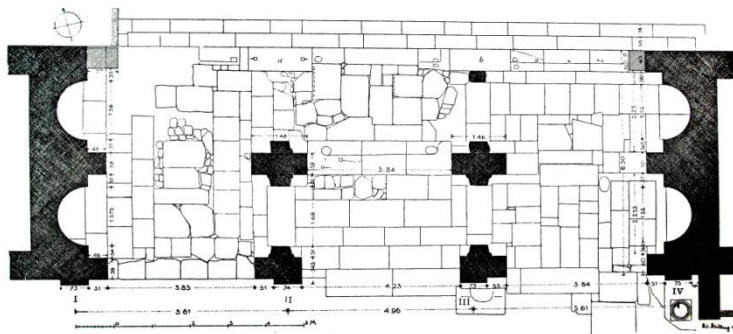
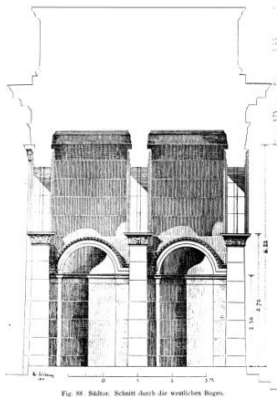


Fig. 65 Grundriß des Südtores.

Plantas de la puerta de Maceo y Mitrídates en Éfeso y su relación con el ágora Tetrágona (Ephesos III, figs. 64-65, pp. 40-41).



Vistas generales de la puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Salvador Pastoriza).

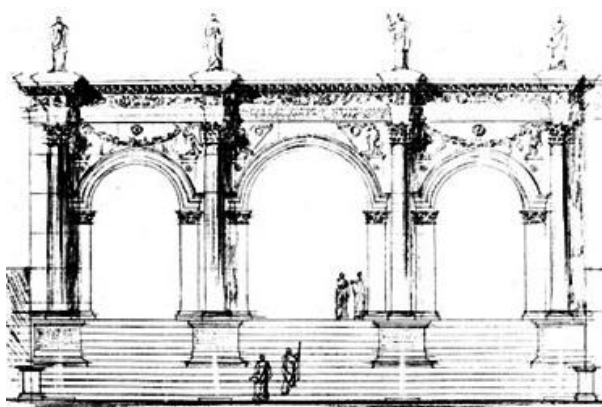


Sección del interior (lado sur) de la puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Ephesos III, fig. 88, p. 55). Nichos laterales de la puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Salvador Pastoriza).



Diversas vistas de los nichos laterales de la puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Salvador Pastoriza).

Antioquía de Pisidia ofrece un ejemplo fundamental, datado entre junio de 2 a. C. y junio de 1 a. C., y cuya reconstrucción propuesta en la década de 1920 sigue vigente hoy en día¹⁶⁶. Se trata del ingreso al recinto del templo de culto imperial. La puerta, según Robinson se erigió para conmemorar el triple triunfo de Augusto (Accio, Alejandría y Dalmacia)¹⁶⁷. Sus relieves aluden a los éxitos militares del *princeps* fundamentalmente por medio de cautivos y trofeos portados por tritones, genios alados y victorias, bajo la atenta mirada de Neptuno y otras divinidades, mientras que en la parte superior se colocaron estatuas que posiblemente representaban al propio Augusto y otros miembros de la familia imperial (*Ibid.*, pp. 21-41). Pero tal vez el fragmento más interesante es el que representa un espolón de una nave y el *sidus iulium*, que enfatizan la victoria de Accio¹⁶⁸ y la relación del *princeps* con César y sus orígenes divinos. El conjunto es equiparable a la puerta de Augusto en Éfeso, aunque ahora el “dintel arcuado” se aplica a mayor tamaño y en la fachada, hacia el exterior, contribuyendo a formar un diafragma, para realzar el recorrido de ingreso al recinto de culto imperial. La novedad fundamental radica por tanto en la aplicación del “dintel arcuado” a escala monumental y de cara al exterior, para formar un diafragma que monumentaliza, realza y conecta con el espacio sacro. El “dintel arcuado” en este caso sirve también para introducir un orden de pilastras en los vanos, subordinado a un orden mayor de columnas que articulan el cerramiento del arco, dando lugar a un rico juego de volúmenes. Aquí, como en el ejemplo efesio, también se honra a la familia del *princeps*, pero se pone más énfasis en el carácter victorioso y el origen divino de Augusto.



Puerta del templo de culto imperial, Antioquía en Pisidia (Robinson 1926, fig. 31). Detalle de un relieve procedente de la puerta del templo de culto imperial, Antioquía en Pisidia (Robinson 1926, fig. 45).

En el 11 d. C. Éfeso vuelve a plantear otra novedad, en este caso en la stoa basílica llamada de Alitarco (11 d. C.), en el intercolumnio más ancho y de mayor visibilidad del edificio, situado en su tramo medio, frente al solar donde más tarde se construiría el templo de Adriano. Dicho intercolumnio se conforma a partir de dos columnas de acanaladuras helicoidales, que sostienen un arco fasciculado que perfora el entablamento –y a la vez, se apoya en él– y que se corona con una frontón triangular, como plantea la reconstrucción actual, tras superar la propuesta de Thür¹⁶⁹. Estos

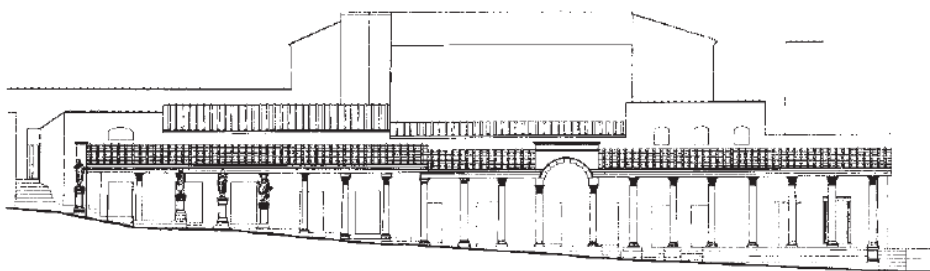
¹⁶⁶ Robinson 1926; Ossi 2005; Raming 2009, pp. 230-231. Sobre este edificio en relación con otros propileos de Asia Menor, *vid.* Ortaç 2002, pp. 176-177.

¹⁶⁷ Robinson 1926, p. 21.

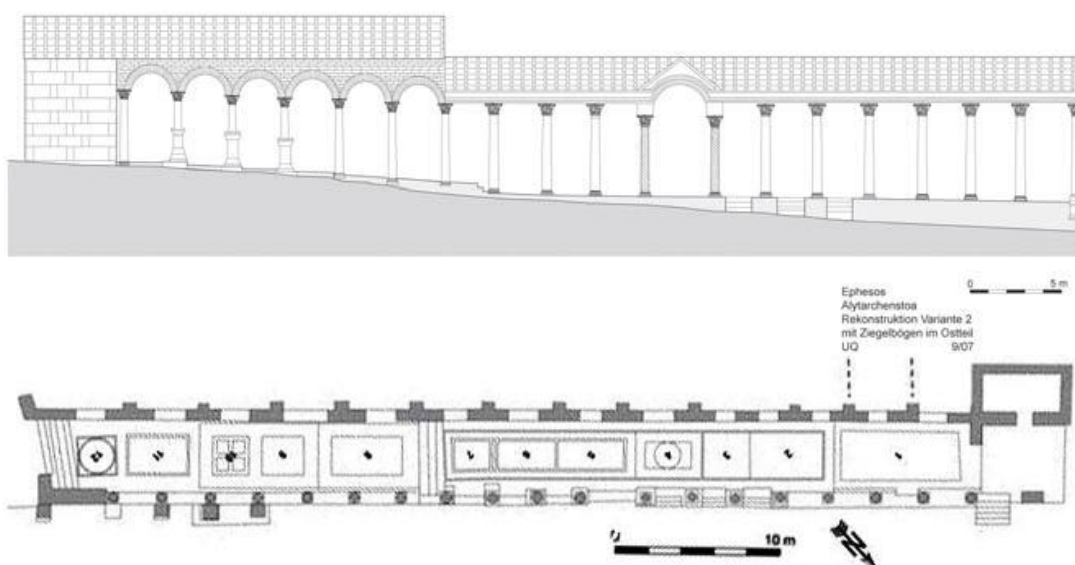
¹⁶⁸ Este tipo de decoración de espolones de naves y otros motivos marinos, creada para conmemorar principalmente Accio, se hizo muy frecuente en todo el Imperio. Fue asumida incluso por particulares que querían imitar el efecto impactante de los monumentos públicos (Zanker 2008, pp. 107-109, 156).

¹⁶⁹ Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009.

tres elementos así combinados se presentan aquí por primera vez¹⁷⁰, conjunto que, además de la puerta de Augusto, seguramente inspiró la solución de la fachada del templo de Adriano, que estudiaremos en el apartado dedicado a la dinastía antonina.



Reconstrucción de la stoa basílica, Éfeso, según Thür (Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009, fig. 49).



Reconstrucción actual y planta de la stoa basílica, Éfeso (Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009, fig. 50, y modificación de *ibid.*, fig. 2).



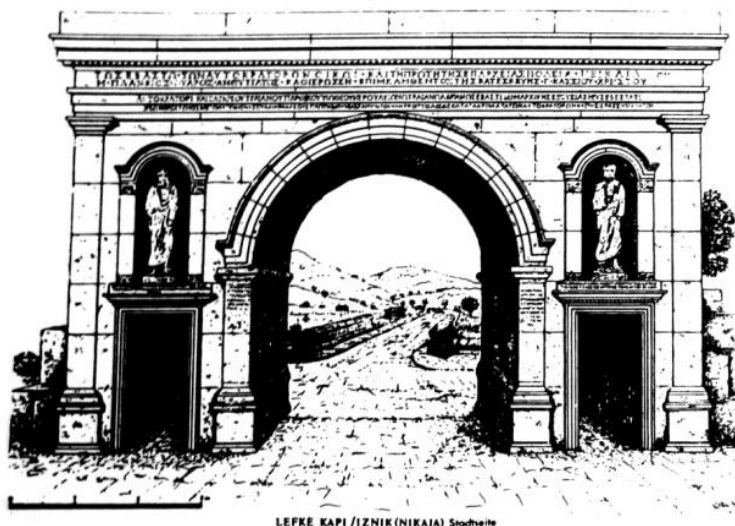
Espacio 5, stoa basílica, Éfeso (Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009, fig. 25).

¹⁷⁰ Cfr. Raming 2010, cat. I/ J 1, pp. 198-199.

Como últimos ejemplos de Asia Menor de época julio-claudia representativos para nuestro estudio, traemos a colación la puerta de Lefke (70-79 d. C.) y la puerta de Estambul (70-79 d. C.), ambas en Nicea, capital de Bitinia¹⁷¹. Los dos siguen el mismo esquema; retoman el “dintel arcuado” para realzar el vano central, mucho mayor que los laterales, adintelados, así como para rematar en bloques monolíticos los dos pequeños nichos que flanquean el arco y que contendrían esculturas, según la reconstrucción que recoge Schorndorfer¹⁷². Este modelo plantea un uso del “dintel arcuado” semejante al que vimos en Antioquía. Pese a que en Nicea no se recurre a una solución tan dinámica y articulada, se han podido combinar los dos usos del “dintel arcuado” vistos hasta ahora¹⁷³.



Puerta de Lefke, Nicea.



Puerta de Lefke, Nicea (Schorndorfer 1997, fig. 60).

¹⁷¹ Schorndorfer 1997, pp. 142-143, presenta para ambas la datación tradicional adrianea; nosotros compartimos la datación recogida por Raming 2010, pp. 232, 234.

¹⁷² Schorndorfer 1997, fig. 60.

¹⁷³ Raming ofrece otro ejemplo más para el estudio en Asia Menor. Se trata de un fragmento de arcada en forma de arquitrabecon dos fascias, probablemente de la primera mitad o mediados s. I d. C. y reutilizada en la muralla de Ankara (Raming 2009, cat. II/ A 3, p. 231).



Puerta de Estambul, Nicea.

La arquitectura herodiana y nabatea: Palestina y Petra

La arquitectura herodiana y nabatea recibe influencias de Egipto y Asia Menor. H. C. Butler considera que los nabateos del Hauran podrían haber aportado a los romanos una “subversión” de los elementos arquitrabados de la arquitectura clásica hacia formas del sistema arcuado, aunque añade que hasta que no se excavase Antioquía no podría saberse si los arquitectos helenísticos de Siria conocían estas fórmulas¹⁷⁴, duda que en el apartado precedente hemos visto hasta qué nivel ha podido despejarse. Pese a ello, se reconocía que existía una influencia helenística previa a la presencia romana, en “época nabatea”, la cual favoreció un desarrollo propio de la arquitectura siria, con importantes innovaciones como el uso del nicho como decoración muraria y el “entablamento arcuado”. Según esta explicación, la puerta con arco tendría su origen en Mesopotamia, después los griegos la llevarían a Asia Menor y más tarde a Siria en época helenística¹⁷⁵. En líneas generales, dicho discurso, por lo que afecta a la influencia de Egipto y Asia Menor, se continúa sosteniendo a día de hoy¹⁷⁶. No obstante, se ha destacado el papel catalizador de Macedonia, que según Boyd sería el agente que introdujo el arco en Grecia a finales del s. IV a. C., tomándolo de Mesopotamia¹⁷⁷.

En Palestina no se conocen elementos de decoración arquitectónica prehelénicos¹⁷⁸. La arquitectura herodiana (a partir de 73 a. C.) se sitúa en la órbita helenística ptolemaica y seléucida; de hecho, una parte importante de Palestina pertenecía de facto al Egipto de Cleopatra VII (69-30 a. C.). Dicha edificación tiene un desarrollo ecléctico, en el que se mezclan los órdenes dórico, jónico y corintio, desde 140-130 a. C. hasta la conquista por los romanos (63 a. C.), quienes inician su homogeneización¹⁷⁹. La decoración arquitectónica, por su parte, imitaba lo que se hacía en el Peloponeso (Epidauro) y más adelante en Asia¹⁸⁰. Como veremos, la introducción de elementos que combinan los sistemas arquitrabado y arcuado se inicia una vez Roma estabiliza el dominio de la

¹⁷⁴ Butler 1909, p. 89.

¹⁷⁵ Butler Murray 1917, pp. 5 y 11-14.

¹⁷⁶ Netzer 2003, pp. 4-12.

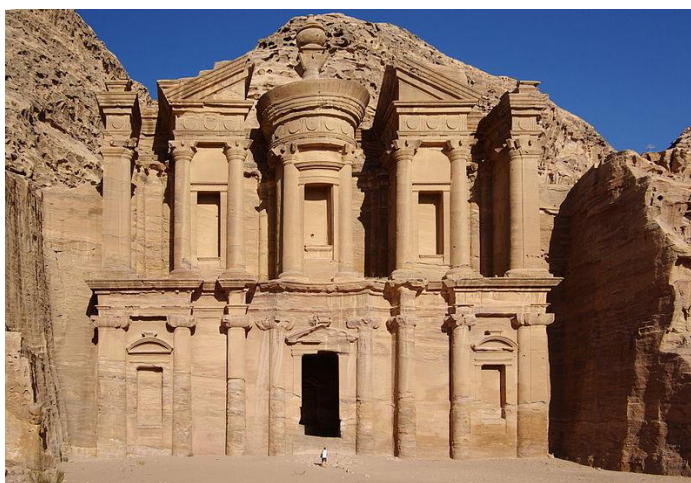
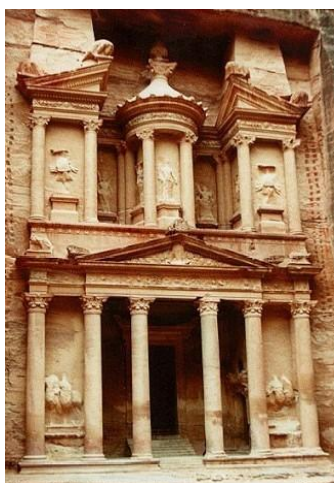
¹⁷⁷ Boyd 1978.

¹⁷⁸ Fischer 1990, p. 435.

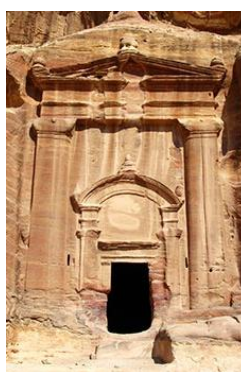
¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 434-435.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 435.

influjo alejandrino¹⁸⁴. La tumba 62, llamada Al Khasneh (Tesoro), plantea ya, en el último tercio del s. I a. C., la combinación, en una fachada tetrástila, de frontón partido y templete semicircular, ejemplo que se sigue después, en el último tercio del s. I d. C. en la tumba 462, llamada Deir (Monasterio) y en la tumba 766, llamada Corintia. Otras fachadas de tumba hacen uso del frontón curvo ptolemaico, que adquiere una nueva dimensión como arco rebajado fasciculado sobre secciones de entablamento, realzando el vano principal. Los ejemplos más relevantes son la tumba 154 (anterior al s. I a. C.), la tumba 229 llamada del Renacimiento (primer cuarto del s. I d. C.¹⁸⁵ o anterior) y la tumba 34 o triclinio de Bab el-Siq (posiblemente 40 – 70 d. C.)¹⁸⁶. Atestiguan cómo, poco a poco, la fachada va ganando en complejidad y monumentalidad, por medio del aumento de escala y la combinación de estructuras de compartimentación, articulación y decoración, en la línea del tardohelenismo. A este respecto la tumba triclinio de Bab el-Siq sorprende por su monumentalidad y el aire egipcio de las pirámides con que se remata. En su cuerpo principal de fachada retoma el mismo tipo de arco fasciculado que acabamos de ver y lo introduce en un frontón partido y queda coronado por otro. El arco, en este caso, contribuye a conectar los dos cuerpos de fachada, aportando dinamismo al conjunto y enfatizando el vano central.



Al Khasneh (tumba 62), Petra. Deir (tumba 462), Petra.

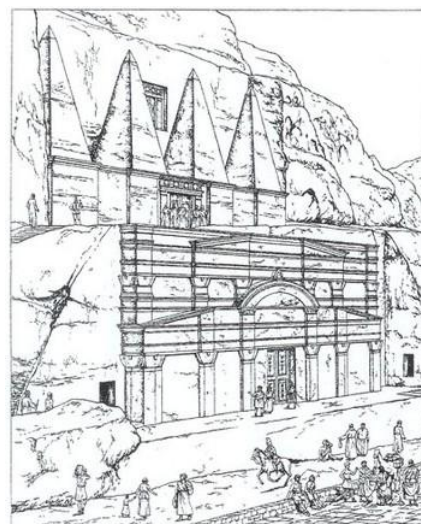


Detalle de la fachada de la tumba 154, Petra (McKenzie 1990, tab. 156, fig. b). Fachada de la tumba 229 o “del Renacimiento”, Petra.

¹⁸⁴ En general, Bedal 2004, pp. 25ss.

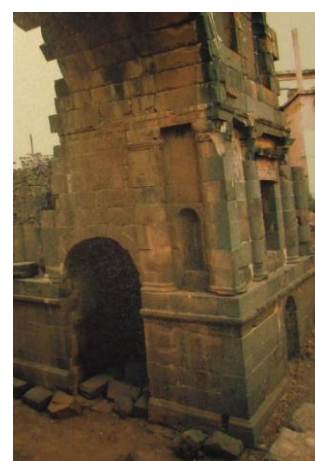
¹⁸⁵ Schmid, Huguenot, B'dool 2004.

¹⁸⁶ En general, para las dataciones y desarrollo tipológico en Petra, *vid.* McKenzie 1990, pp. 1-7, 33-47; Netzer 2003, pp. 13ss.



Tumba triclinio de Bab el-Siq (tumba 34), Petra.

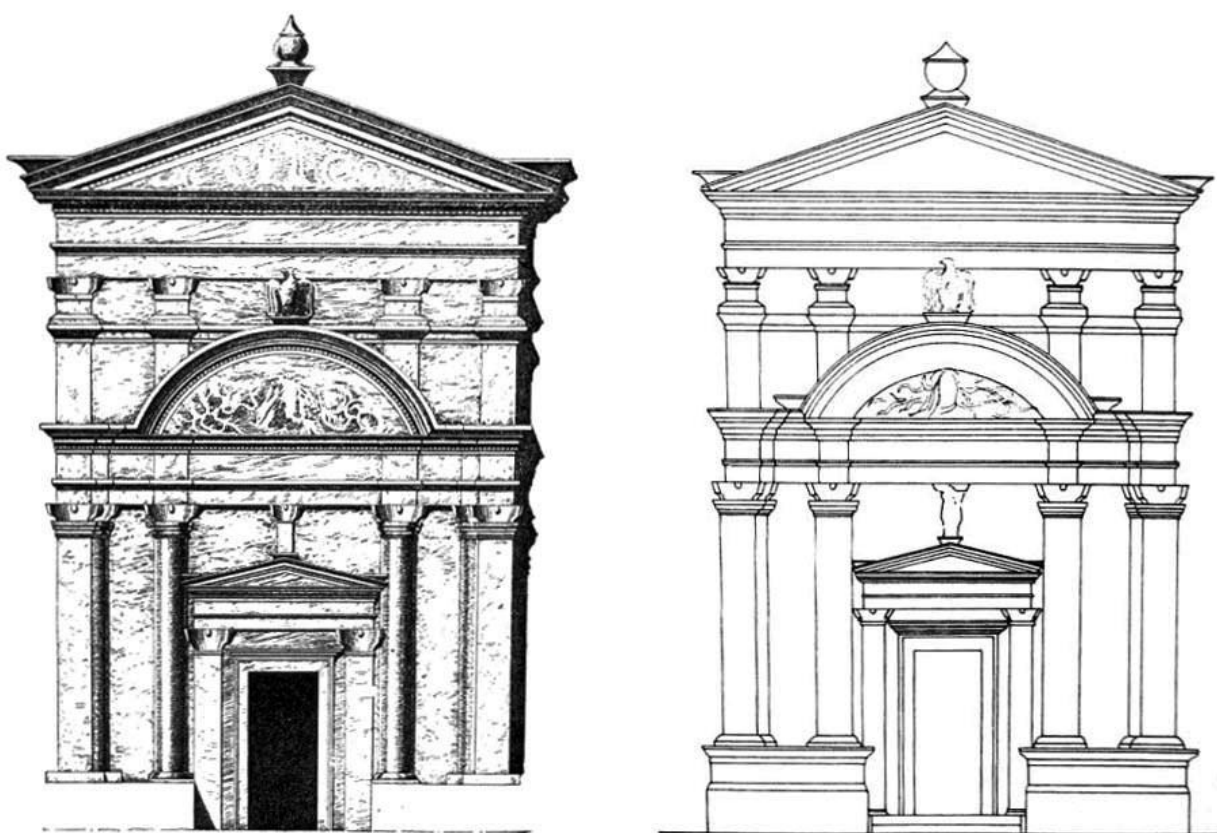
En la segunda mitad s. I d. C., posiblemente debido a las influencias de Asia Menor comentadas, la arquitectura nabatea llegó a soluciones muy similares a las observadas en Nicea y Antioquía de Pisidia. Nos referimos a la puerta Nabatea de Bosra. Se trata de un ejemplo fundamental por su manejo de los elementos constructivos y decorativos. La fachada combina pilastras —en las que apoya el arco central, fasciculado— y semicolumnas —que articulan el paramento murario—. En su segundo cuerpo, se aprovecha una banda —que actúa a modo de entablamento de dicho piso— para trazar sin solución de continuidad dos arcos que dinamizan el conjunto y rematan sendos edículos. Tales nichos pudieron estar destinados a esculturas, pero a diferencia de lo que veíamos en los ejemplos minorasiáticos, contribuyen a una mayor cohesión de la fachada gracias a la banda —casi— continua, que es la gran novedad aquí planteada. La banda se interrumpe solamente en los capiteles, levemente realzados y que casi se fusionan con ella. Este tipo de faja, más tarde totalmente continua, gozará de un éxito inmenso en Siria hasta la Edad Media inclusive y es uno de los responsables de la acuñación del término “arco sirio”. El material constructivo, basalto local, explica la versatilidad de las propuestas de la región¹⁸⁷.



Puerta Nabatea (o puerta Este), Bosra.

¹⁸⁷ Strzygowski 1936, pp. 104-105.

Sextius Florentinus, legado romano muerto h. 129 d. C., quiso enterrarse del mismo modo que la aristocracia nabatea, para lo cual probablemente escogió reutilizar la tumba de un magnate local, situada al norte de la necrópolis regia¹⁸⁸. La fecha *ante quem* del edificio viene dada por la inscripción alusiva a Sextius; la obra parece datar del último tercio del s. I d. C.¹⁸⁹ El arco de la fachada está formado solamente por una delgada cornisa, que enlaza con la del entablamento recto que hay debajo, dejando además una arista visible en su unión, aunque también puede interpretarse como un frontón curvo abierto¹⁹⁰. No obstante, ambas soluciones articulan una fachada tetrástila con énfasis en el intercolumnio central. Por su parte, el interior de la tumba presenta un “dintel arcuado” que posee asimismo un arco muy rebajado que corona un nicho rectangular¹⁹¹. Es por tanto una “serliana” resuelta en “arco sirio” y con otros dos intercolumnios flanqueándola, formando un total de cinco nichos, tres de los cuales –el central y los dos extremos– tendrían una elevación en su interior para destacar las urnas o esculturas allí situadas. Podría tratarse de una solución de raíz alejandrina comparable a los lararios de Pompeya que comentaremos más abajo y que siguen la misma idea en la articulación del espacio, aunque la solución de alzado es diversa.



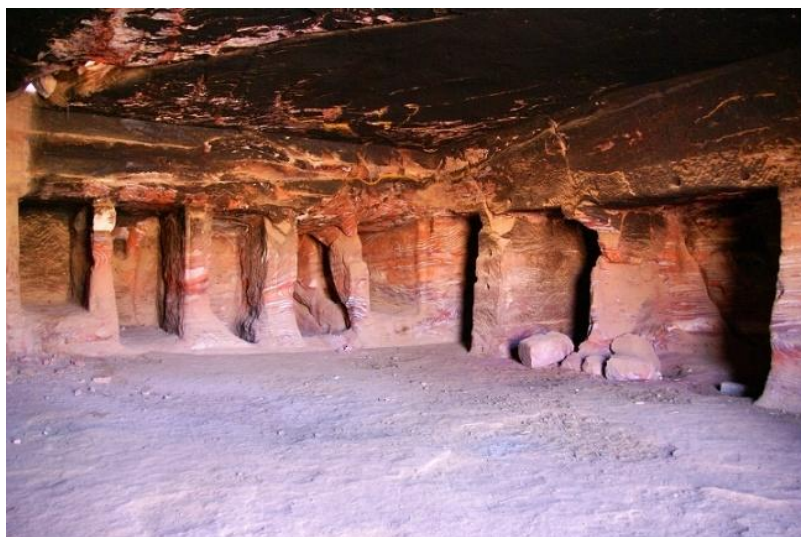
Dos interpretaciones posibles de la fachada de la tumba de Sextius Florentinus, Petra (tumba nº 763), según Netzer y Domaszewski respectivamente (Netzer 2003, fig. 41).

¹⁸⁸ McKenzie 1990, p. 46; Freyberger 1991, p. 8.

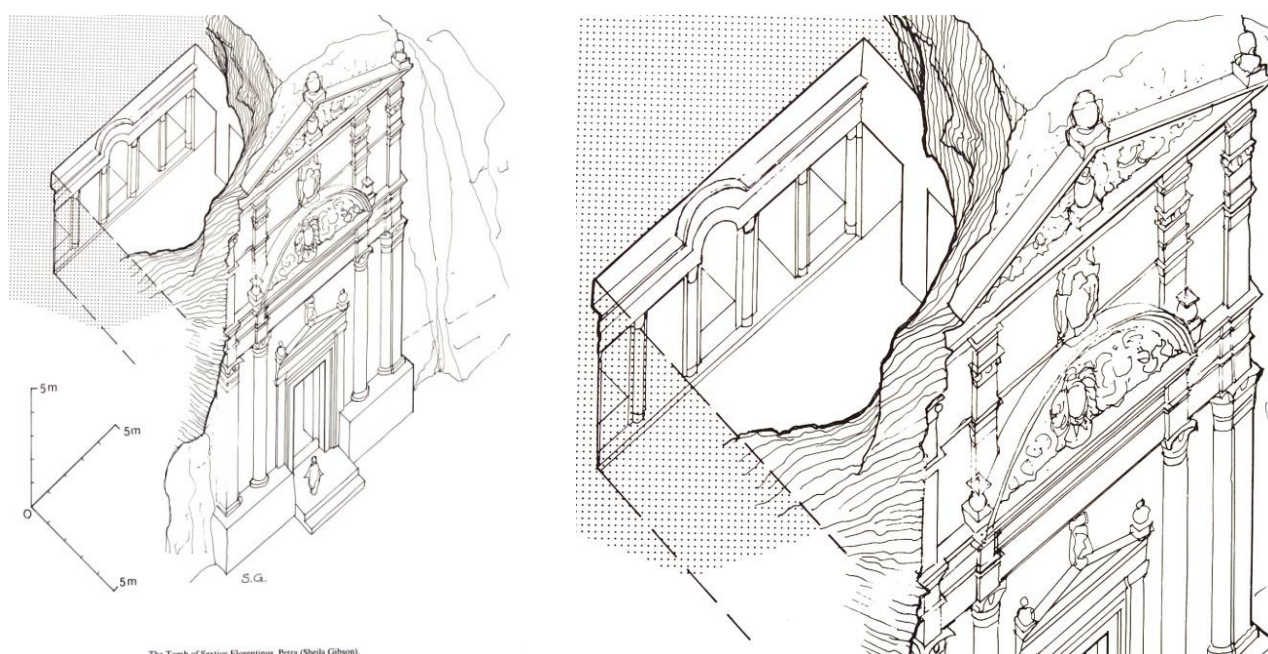
¹⁸⁹ Cfr. Netzer 2003, pp. 46-49.

¹⁹⁰ Cfr. McKenzie 1990, pls. 151-152; Netzer 2003, fig. 41, p. 33.

¹⁹¹ McKenzie 1990, pl. 150c.



Interior de la tumba de Sextius Florentinus, Petra.

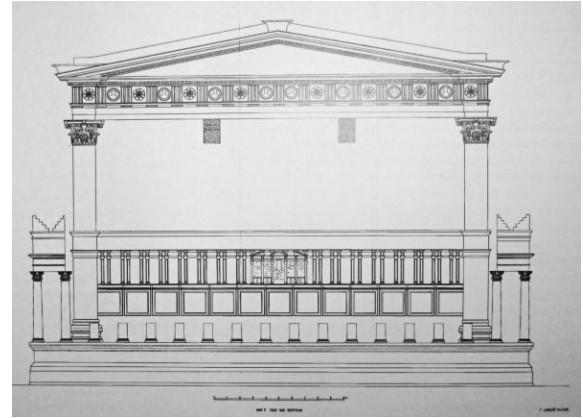


Axonométrica de la tumba de Sextius Florentinus, Petra (Mckenzie 1990, fig. 1).

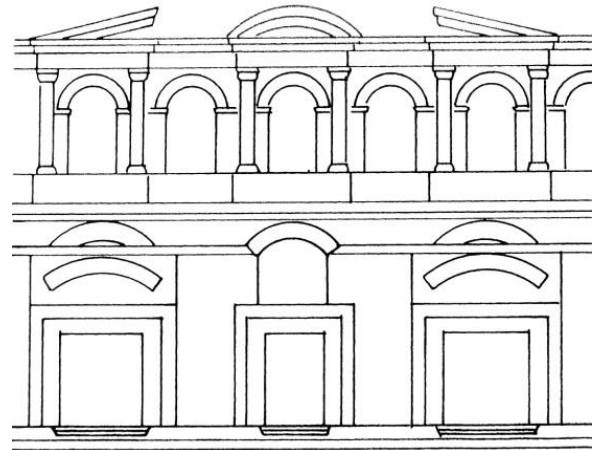
La arquitectura nabatea, ya bajo un claro influjo romano, culmina con composiciones que recogen su tendencia a la fragmentación y compartimentación, pero ahora con carácter más orgánico. En varios ejemplos se elimina la referencia al templete semicircular y se sustituye por un arco o un frontoncillo triangular en el espacio que deja libre en su centro el frontón partido. Nos referimos a la estructura arquitectónica decorativa realizada en estuco en el exterior del muro sur del Qasr el-Bint datable en el reinado de Aretas IV (9 a. C. – 40 d. C.) y que semeja a obras posteriores como la decoración dórica realizada en ladrillo en el mercado de Trajano en Roma¹⁹². Otros ejemplo lo constituye el *adyton* del gran templo de Qasrawet (s. I d. C.)¹⁹³.

¹⁹² Larché, Zayadine 2003, pp. 201-202.

¹⁹³ Cfr. Netzer 2003, pp. 97-99.



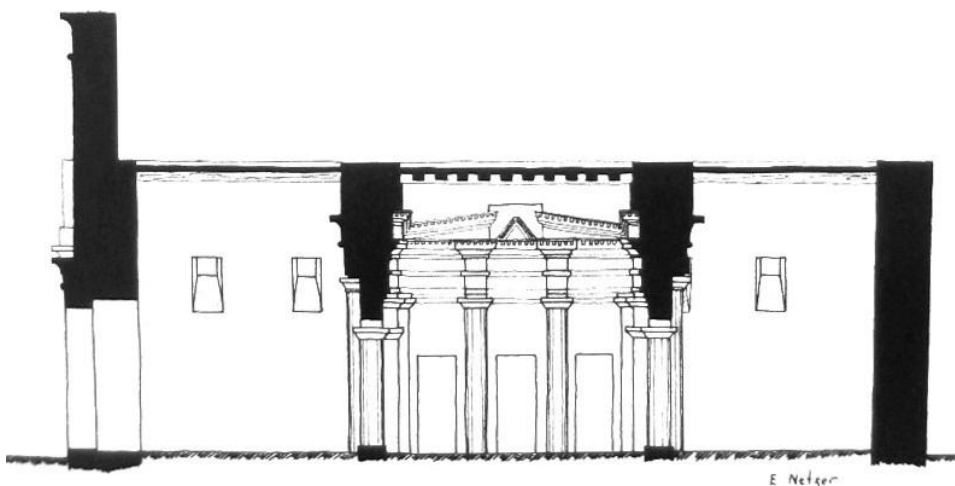
Detalle del exterior del muro sur del Qasr Firaun y reconstrucción del mismo (Larché, Zayadine 2003, figs. 214, 223).



Detalle de la reconstrucción de la figura anterior y detalle de la reconstrucción del mercado de Trajano (Larché, Zayadine 2003, fig. 215).



Restos del *adyton* del gran templo de Qasrawet (Netzer 2003, figs. 134-135).



Reconstrucción del interior del templo de Qasrawet (Netzer 2003, fig. 133).

Occidente (Italia, Galia, Hispania)

Pese a tratar este grupo en último lugar, las obras de la parte occidental del Imperio resultaron claves en la experimentación de nuevas combinaciones de los sistemas arquitrabado y arcuado, así como en la recepción temprana de modelos orientales y su reelaboración en aras de una mayor organicidad, articulación de fachadas y definición de espacios. Los ejemplos más tempranos de estructuras que nos interesan los encontramos en la península itálica.

El *cubiculum* o alcoba doble de la villa llamada de Popea en Oplontis juega a combinar arquitectura real y pintada (segundo estilo, fase Ic, 60-50 a. C.)¹⁹⁴. En la pared, se simula un orden de pilastras que sostienen un entablamento del que únicamente la cornisa, realizada en estuco, es real. En un recodo de la sala, dicha cornisa enlaza con unas ménsulas en las que se apoya un arco fasciculado también hecho de estuco. El arco define un espacio rectangular que estaría flanqueado imaginariamente por un intercolumnio (izquierda) y una reja metálica (derecha) que sugiere la continuación de la estructura –si se respetase la simetría, con otro intercolumnio– en el exterior, para dar lugar a una “serliana”. Un arco similar se emplea en la contemporánea casa del Menandro en Pompeya¹⁹⁵. Una “serliana” real como a la que podría aludir la composición de la villa de Oplontis la encontramos en el *oecus* 4 o salón tetrástilo de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya (segundo estilo, fase IIa). Aquí, la “serliana” resulta de la articulación de un espacio rectangular con cuatro columnas en las que apoya un entablamento con planta en “U” que sostiene una bóveda de cañón y que genera una suerte de nave de circunvalación bajo sí. En el lado libre, el corte de la bóveda estaba decorado con un arco de estuco del que quedan algunos fragmentos. El esquema compositivo resultado de dicha sección organiza una fachada de gran impacto visual, pero se trata de una “serliana” muy rudimentaria, pues carece de columnas o pilastras en sus extremos. Dicha ausencia podría explicarse porque estamos ante un periodo de tanteo con propuestas de gran diversidad. Como hemos visto, en fechas próximas sí se llegó a la solución de “serliana” tetrástila en la casa Romana de Ptolemais, pero en dicho caso, la articulación interna era más simple. Mientras que en los casos del norte de África y de Oriente la investigación suele estar dirigida preferentemente a soluciones de alzado, en Occidente, se presta mayor interés a la organización del espacio y a la innovación técnica por medio de las fórmulas que consideramos como tradicionalmente romanas. Otra opción, compatible con lo dicho hasta ahora, es que en la sala de la

¹⁹⁴ Fergola, Pagano 1998, p. 32 (ambiente 11); Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004, pp. 126-127 (espacio b).

¹⁹⁵ Raming 2009, p. 144 y cat. I/ H 1.

casa de las Bodas de Plata se quisiera aprovechar mejor el reducido espacio disponible. Junto a las tres paredes podrían colocarse sillas o lechos, a modo de *triclinium*. Este tipo de espacio, tal vez inspirado en la organización basilical y que podría servir de comedor donde se mantenían conversaciones eruditas, se liga a un fenómeno generalizado de filohelenismo que se expresa con un nuevo lenguaje arquitectónico inspirado en tradiciones helenísticas¹⁹⁶.



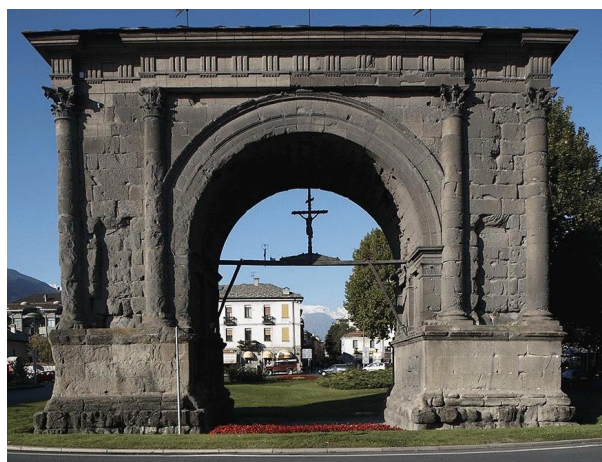
Cubiculum de la villa de Oplontis.



Oecus 4 de la casa de las Bodas de Plata, Pompeya.

¹⁹⁶ Tamm 1963, pp. 135-136.

Creemos conveniente analizar otros ejemplos en los que aún no se anticipa la “serliana” ni el “frontón sirio” pero, que no obstante, aportan información esencial sobre la combinación de los sistemas arquivado y arcuado que influyen en el proceso de formación de tales elementos. El arco llamado de Marcantonio en Aquinum (h. 40 a. C.)¹⁹⁷ dispone en su interior un orden subsidiario de columnas jónicas –algo absolutamente inusual– sobre el que apoyan dos platabandas rematadas por un sencillo listel. Sobre dicha estructura apoya el arco propiamente dicho, que es de tipo simple y no presenta decoración. La novedad está por tanto en la introducción del orden menor y en su sistema de apoyo. Por su parte, el arco de Augusto en Aosta (25 a. C. o poco después), presenta una estructura similar, aunque en este caso recurriendo a pilastras que sostienen un elemento horizontal más desarrollado y a un amplio arco fasciculado. El esquema se alterará hasta llegar a soluciones como la del arco de Saintes (fines abril 18 d. C. – octubre 19 d. C.), con “serliana” doble solidaria con el cuerpo del edificio, obra que comentaremos más adelante para respetar el orden cronológico del discurso.



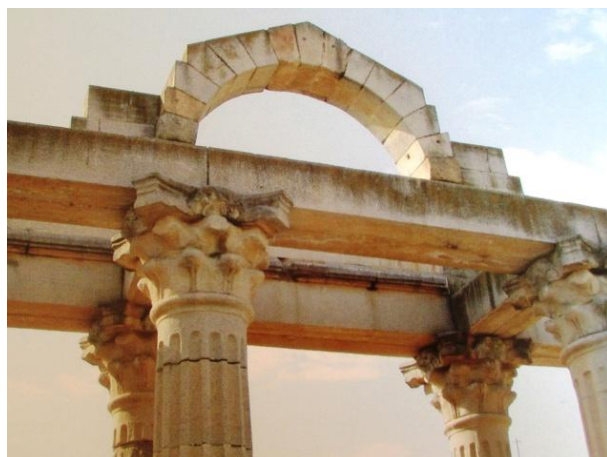
Arco llamado de Marcantonio, Aquinum. Arco de Augusto, Aosta.

El templo llamado de Diana en Mérida (fines s. I a. C. – principios s. I d. C.) –al parecer en realidad dedicado al culto imperial– posee un arco rebajado que apoya sobre el entablamento y que se corresponde aproximadamente con el intercolumnio central –sensiblemente más ancho que los demás– y que estaba oculto por el tímpano del frontón, de modo que actuaba como arco de descarga¹⁹⁸. El mismo principio se aplicó a la fachada tetrástila del templo o “curia” de Augustobriga, de fechas próximas (Talavera la Vieja)¹⁹⁹. Poco a poco, se tendió a hacer visible dicho arco y así aprovecharlo para introducir en él decoración.

¹⁹⁷ Raming 2009, cat. I/ C 1, pp. 189-190.

¹⁹⁸ Álvarez Martínez 1992, p. 90; Barrera 2000, p. 182; Álvarez Martínez, Nogales Basarrate 2003, pp. 110.

¹⁹⁹ Barrera 2000, p. 144.



Templo llamado de Diana, Mérida.



Templo o “curia” de Talavera la Vieja (vista actual y grabado por Laborde).

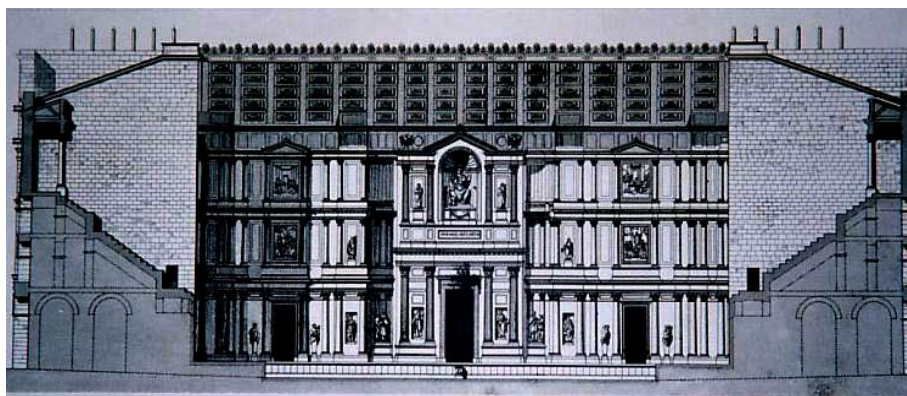
En la parte central de la *scaenae frons* del teatro de Orange (fines del reinado de Augusto)²⁰⁰ está presente otra solución que parece anunciar el esquema en “serliana”, no tanto por su alzado –ni siquiera se sabe si el frontón propuesto por Caristie existió realmente– como por su manejo de las unidades espaciales, en este caso, nicho rectangular cubierto por bóveda de cañón y flanqueado por dos intercolumnios dando lugar a una suerte de cuerpo tetrástilo. Su nicho central alojó en su momento una estatua, tal vez de Apolo; la que hoy luce, de Adriano, Antonino Pío o Marco Aurelio, es posterior²⁰¹. La parte central de este frente escénico se trata de una estructura imponente, muy representativa como es habitual, y para cuyo diseño se recogieron como modelo las proporciones del templo de Vernèges y la Maisson Carrée de Nîmes²⁰². La decoración del conjunto reunía al menos una amazonomaquia, victorias montadas en vigas, centauros y una representación de Baco, lo cual, unido a la monumentalidad del edificio, ha inducido a calificarlo como “teatro del poder”²⁰³.

²⁰⁰ Moretti, Badie, Tardy 2010, p. 149.

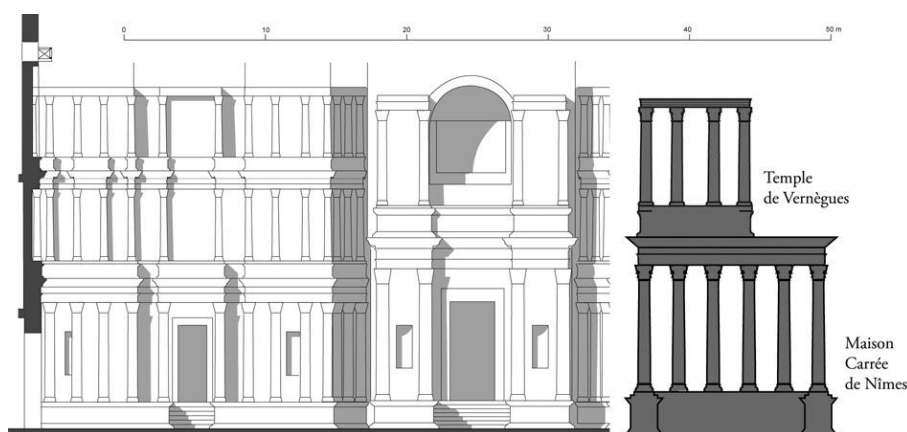
²⁰¹ Rosso 2006, pp. 321-322.

²⁰² Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011, pp. 194-201.

²⁰³ Badie, Moretti, Tardy 2007.



Reconstrucción –dudosa– del teatro de Orange (Caristie 1856, pl. XLV).



Esquema de la *frons scaenae* del teatro de Orange y comparación con el templo de Vernègues y la Maison Carrée (Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011, fig. 4, p. 200).

Hasta ahora no hemos visto un esquema de verdadera “serliana” –con todas sus partes constitutivas elementales y los tres vanos practicables– aplicado a la fachada. El paso intermedio entre soluciones como la de Mérida y el esquema de la “serliana” parece haberse dado en obras tales como el arco de Orange (reinado de Tiberio, 14-27 d. C.)²⁰⁴, en cada uno de cuyos laterales se emplea un esquema tetrástilo rematado por frontón triangular que acoge un arco²⁰⁵. Este arco, es en realidad falso, ya que no posee dovelas, sino que se talla en bloques rectangulares²⁰⁶; sin embargo conserva en parte su función de refuerzo del frontón. Bajo dicho arco, el intercolumnio central se enfatiza por medio de un retranqueo. Las soluciones del arco de Orange pretenden la unificación de la fachada lateral, aunque no se logra una cohesión total debido a que la luz del arco no se corresponde con el retranqueo del entablamento, hecho que se disimulaba gracias al saliente de la cornisa, hoy mutilado pero del que quedan signos en el muro²⁰⁷. El arco, por tanto, parece diseñado de acuerdo con las proporciones del frontón más que con las del intercolumnio, lo que invita a

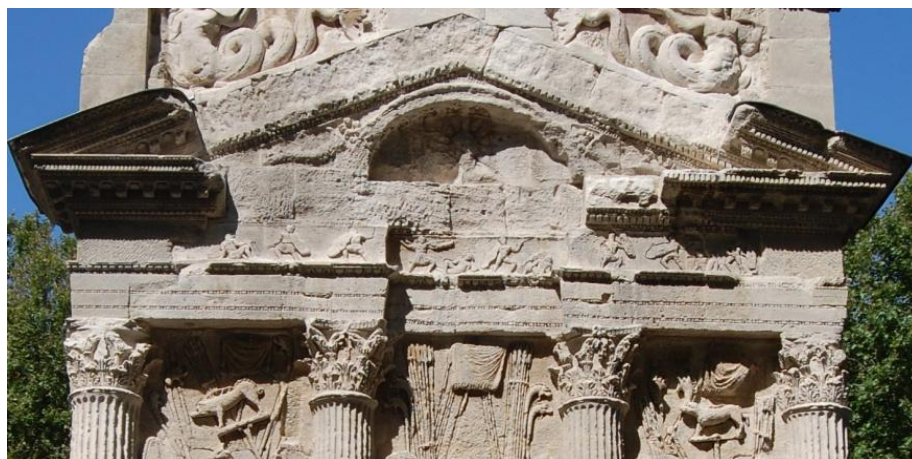
²⁰⁴ Según Gros, el arco de Orange se dedicó a Germánico y más tarde se puso la inscripción de Tiberio (Gros 1986, pp. 191-201).

²⁰⁵ El lado oeste del arco está casi totalmente restaurado, mientras que el este conserva incluso gran parte de la decoración original. Sobre este arco Amy 1962; Gualdini 1979, pp. 130-137; Kleiner 1985, pp. 47-48.

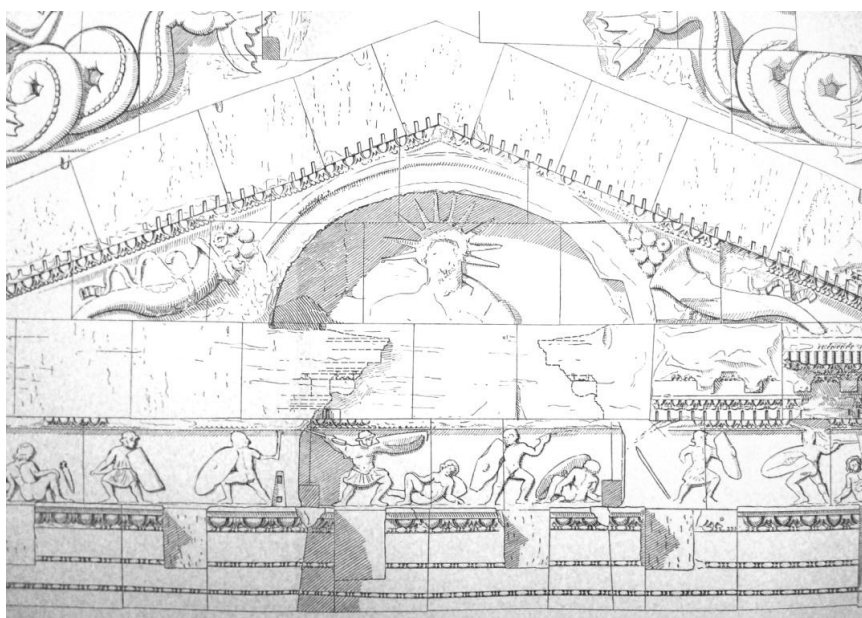
²⁰⁶ Amy 1962, plancha 21.

²⁰⁷ *Ibid.* El restaurador no entendió la particular solución del arco del lateral este y no supo reproducirla a la hora de reconstruir el arco del lateral oeste, de modo que forzó la correspondencia entre la luz del nuevo arco –que es mucho más rebajado y estrecho que el original del lado este– y el retranqueo del intercolumnio retranqueado situado debajo.

pensar que procede de soluciones de descarga como las empleadas en Mérida y Talavera la Vieja. Ello incide en la idea de tanteo o de paso intermedio hasta la configuración de la fachada unitaria gracias al uso de recursos como el esquema regular de “serliana”, en el que el arranque del intradós del arco suele caer a la altura del borde interno de los capiteles del intercolumnio que cierra. En el citado arco galo, la decoración original que se conserva en el lateral este podría enfatizar el posible contenido simbólico cósmico del esquema descrito, puesto que se aprovecha el intradós del arco para colocar decoración estrellada semejante a la empleada en Egipto, y en el tímpano figura un busto con corona radiada, elementos tal vez relacionados con el culto imperial o el *sidus Iulium* como sucedía en el arco de Antioquía de Pisidia. Se repiten asimismo los espolones, tritones y otros motivos simbólicos alusivos en origen a la batalla de Accio²⁰⁸.

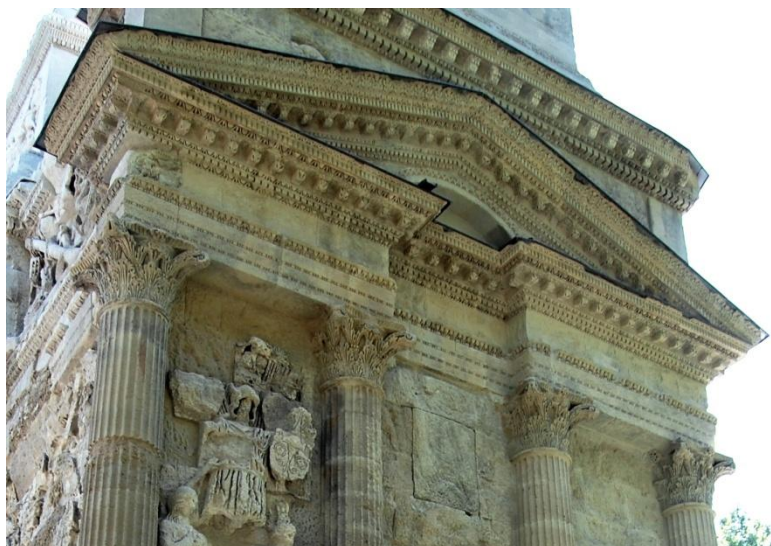


Lado este del arco de Orange.



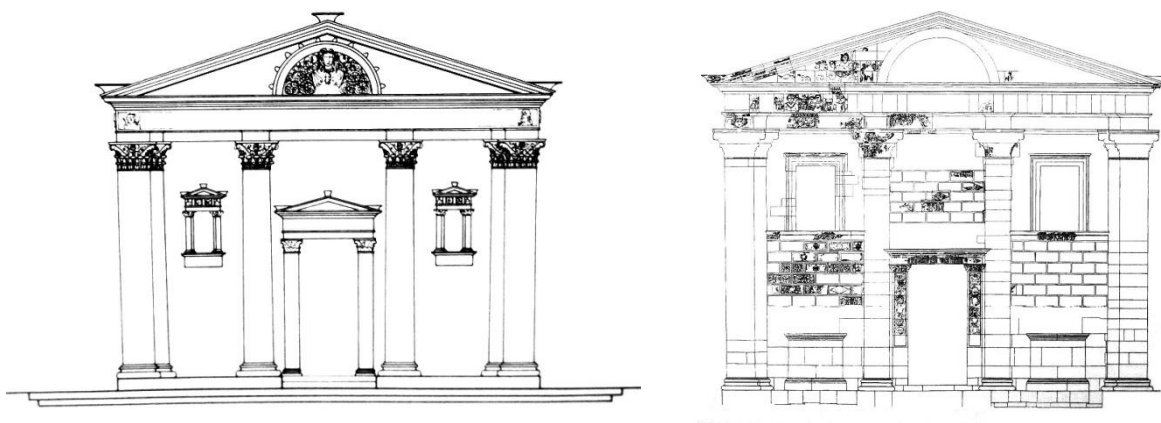
Detalle del primer ático del lado este del arco de Orange (Amy 1962, pl. 21).

²⁰⁸ Zanker 2008, pp. 108-109.



Detalle del lado oeste (restaurado incorrectamente) del arco de Orange.

A pesar del salto geográfico y –tal vez– cronológico, nos permitimos introducir dos ejemplos que muestran una solución de arco semejante a las analizadas en Mérida, Talavera la Vieja y Orange. Nos referimos a los templos de Khirbet et-Tannur (h. 8/7 a. C. - 76 d. C.)²⁰⁹ y Khirbet adh-Dharih (segunda mitad s. I d. C.)²¹⁰. Ambos lucen un arco de descarga visible, y al menos el del primero tuvo decoración en su interior, un busto, como en el caso de Orange²¹¹. Todas estas obras, a las que se sumarían otras dispersas por el Imperio, manifiestan el proceso de innovación que se llevó a cabo de manera prácticamente paralela en ámbitos del Imperio distantes entre sí, pero que gozan de influjos helenísticos comunes y de una importante actuación edilicia romana.



Reconstrucciones de la fachada de la estructura interna del templo de Khirbet et-Tannur (Netzer 2003, fig. 122) y de la fachada sur del templo de Khirbet adh-Dharih (Netzer 2003, fig. 126).

Contemporáneamente al arco de Orange, se experimentó, también en Galia, con una solución de fachada próxima al modelo de “serliana” en el arco de Germánico en Mediolanum

²⁰⁹ Netzer 2003, pp. 90-91.

²¹⁰ Netzer 2003, pp. 92-93, 95.

²¹¹ Un busto inserto en el frontón ya se representa en el famoso relieve de la tumba de los Haterii.

Santonum (fines abril 18 d. C. – octubre 19 d. C.)²¹², la actual Saintes. En este caso, se trataba de resolver la fachada principal de un arco de triunfo doble. Para ello se ha optado por un orden de pilastras corintias que articulan una suerte de “serliana” doble solidaria con los machones del edificio, esto es, con sus intercolumnios menores cegados. Los machones laterales son más amplios que el central para atraer la mirada del espectador hacia el centro de la obra y dotar al conjunto de mayor empaque y solidez, aspecto que parece más acorde con el carácter militar de la obra. Si se hubiera optado por tres machones iguales, el conjunto tendría una apariencia delicada y actuaría más como diafragma que como un hito contundente del recorrido triunfal. En el apartado antonino, veremos cómo a partir del mismo esquema presente en el arco de Saintes, se llegó a una solución de máxima monumentalidad y marcado centralismo, en el arco de Ptolemais.



Arco de Germánico en Saintes.

Un nicho semejante al del teatro de Orange, aquel generado en la cabecera del ninfeo Mayor de la villa llamada de Cicerón en Formia, aunque de datación muy controvertida (¿segunda mitad s. I d. C.?)²¹³, parece plantear un paso más allá en su organización mucho más próxima al esquema de “serliana”, con lo cual da un paso más allá con respecto a lo que veíamos en el ninfeo de Castel Gandolfo y en el santuario de la Fortuna Primigenia en Praeneste. Por desgracia, no puede saberse cómo resolvía la decoración de su frente, que podría haberse distribuido como sugiere la reconstrucción de Lugli²¹⁴ o bien tal vez repetía un esquema semejante al del *oecus* 4 de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya, pues en cualquier caso parece poco probable el empleo de “dintel arcuado”²¹⁵. Este ejemplo manifiesta otra vez la importancia de Occidente en la búsqueda de nuevas fórmulas de articulación de volúmenes y de distribución de espacios²¹⁶ que, a través de la fusión de peristilo y nicho pudieron originar composiciones con “serliana”. Además, el ninfeo mayor ocupa

²¹² Raming 2009, Cat. I/ J 3, pp. 200-201.

²¹³ Restos pintura del IV estilo, villa construida en la segunda mitad del s. I d. C. y redecorada un siglo después (Neuerburg 1965, pp. 145-146).

²¹⁴ Lugli 1938, fig. 7, p. 167.

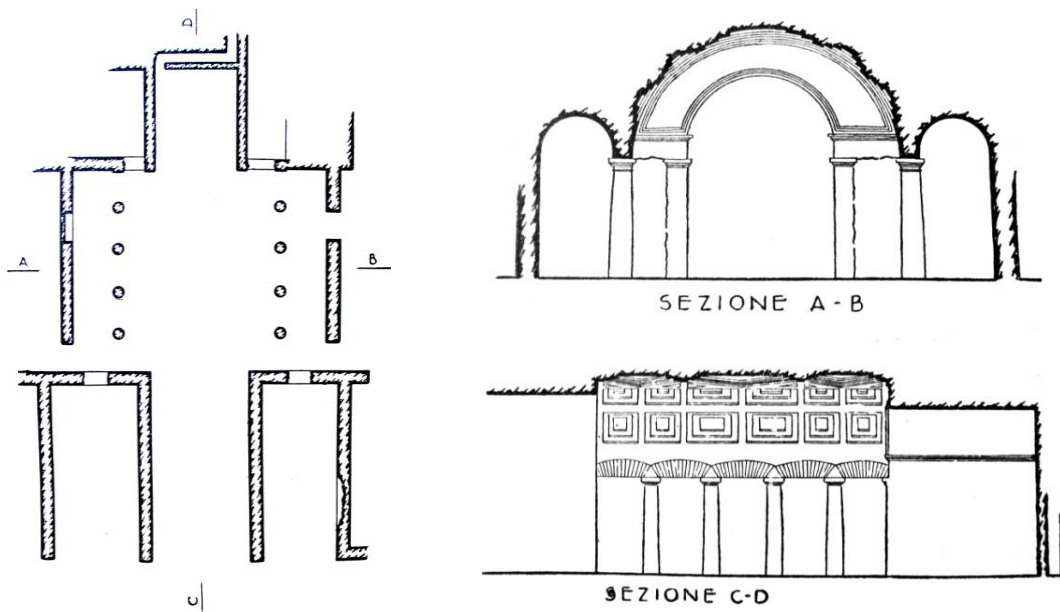
²¹⁵ A este respecto, véase el dibujo de Baldassare Peruzzi (GDSU Arch. 538) que comentamos en el apéndice dedicado al Renacimiento.

²¹⁶ Incluso, en el vano adintelado de la derecha se ha aprovechado para introducir una escalera.

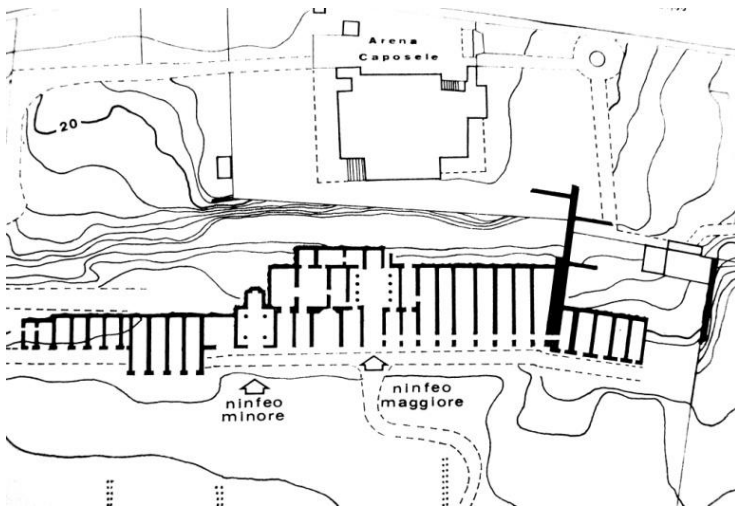
un lugar central y muy destacado por su tamaño en el conjunto de la villa, lo que invita a pensar que se trataba de un espacio no sólo de placer y esparcimiento, sino que además de representación, unido a su función sacra como ninfeo. Su planta recuerda a la de una basílica, con columnas dóricas –como en el caso de ejemplo de Pompeya citado– y bóveda casetonada, todo lo cual contribuye al carácter solemne del conjunto presidido por su particular “serliana”.



Ninfeo Mayor de la villa llamada de Cicerón, Formia.



Planta y secciones del ninfeo Mayor de la villa llamada de Cicerón, Formia (Lugli 1938, figs. 6-7).



Planta de la villa llamada de Cicerón, Formia (Giuliani, Guaitoli 1972, tab. 97, fig. 1).

En el ninfeo de la casa de Neptuno y Anfítrite en Herculano, observamos una fusión muy simplificada del modelo clásico de arco triunfal con una suerte de “dintel arcuado” muy delgado, apenas representado por una banda continua roja y blanca en el mosaico. Dicho recurso articula visualmente un nicho central semicircular flanqueado por dos nichos menores rectangulares adintelados. Pese a la lejanía de esta fórmula con respecto al “dintel arcuado” real, el conjunto refleja ese interés por composiciones tripartitas con arco central que acoge un nicho semicircular dominando la fachada. El nicho central dispone un pequeño plinto, que seguramente sustentaría una estatua; la fachada, por su parte, se remata con tres máscaras. Todo ello, de modo semejante a la pequeña estructura representada en el relieve funerario de la tumba de los Haterii, en cuyo caso podríamos pensar en la posibilidad de que las máscaras representadas fueran *imagines maiorum*. Otra estructura que dispone tres nichos de forma semejante y que estaría cubierta por un tejado a dos aguas, se encuentra en la casa de Apolo en Pompeya (VI,7,23), donde además hay una interesante combinación de arcos de descarga.



Diversas vistas del ninfeo de la casa de Neptuno y Anfítrite, Herculano.



Comparación entre el ninfeo de la casa de Neptuno y Anfítrite en Herculano, y un detalle del relieve de la tumba de los Haterii.



Casa de Apolo, Pompeya.

Hacia el 50-60 d. C. y en correspondencia con el IV estilo (h. 54-90 d. C.), destacan lararios en los que se combina el nicho rectangular sometido a orden y cerrado por bóveda de cañón rebajado que presenta en su frente arco con *fasciae*. Los ejemplos pertenecen a la casa del Mobilio Carbonizzato en Herculano²¹⁷ y a la casa del Cenacolo en Pompeya²¹⁸. Ambos recuerdan vagamente

²¹⁷ Raming 2009, cat. I/ G 1.

soluciones de nicho ptolemaicas. Otros ejemplos demuestran la experimentación con diversas soluciones de frontis y arco, como el larario del atrio de la casa IX, I, 7 en Pompeya²¹⁹. En la misma época y ciudad, el larario de la casa del Príncipe de Nápoles (h. 62 d. C.) aplica por fin la unidad de nicho y arco a una fachada tetrástila rematada por un frontón triangular²²⁰. El arco apoya en el arquitrabe y perfora el friso, la cornisa y parte del frontón, solución peculiar que no volvemos a encontrar, excepto, de modo algo diverso en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas –como era de esperar en un edificio monumental y construido en piedra, cambia la molduración, aunque la fachada no se remata en frontón– que estudiaremos en el apartado antonino. Asimismo el ejemplo de la casa del Príncipe de Nápoles está colocado de tal forma que es visible desde prácticamente todos los ambientes del edificio. Los lararios favorecen la experimentación tipológica y compositiva al tratarse de arquitecturas de pequeño tamaño realizadas en estuco u otros materiales ligeros. Del mismo modo que reflejan la introducción de nuevos cultos y la asimilación de divinidades foráneas, las importaciones pueden afectar también a sus formas arquitectónicas²²¹. Una obra en que ello se evidencia es el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya (febrero 62 – agosto 69 d. C.)²²². Se trata de un pequeño edificio, realizado también en estuco, de fachada tetrástila con orden de pilastras, entablamento en forma de gola egipcia, arco rebajado que apoya en la gola y se sitúa sobre el intercolumnio central –que es el único abierto–, todo ello rematado por un frontón triangular. Como vimos en el arco de Orange y en los lararios comentados, el entablamento –gola egipcia en el caso del *purgatorium*– se retranquea y penetra hasta el nivel del fondo del arco.



Larario de la casa del Cenacolo, Pompeya.

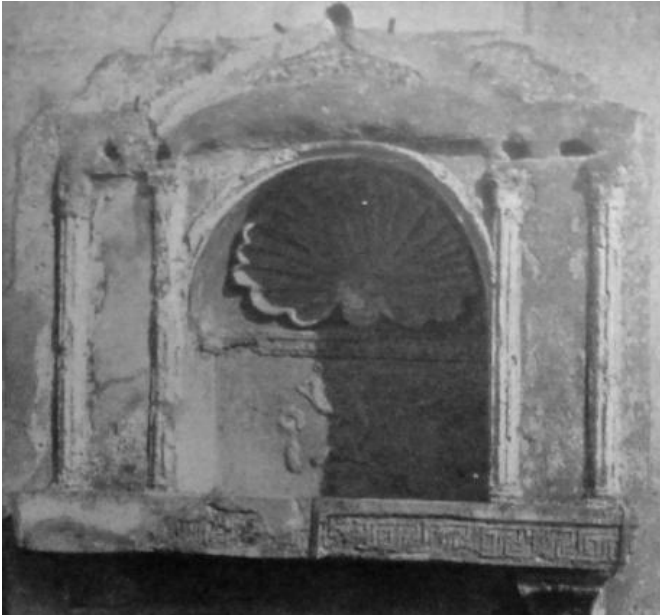
²¹⁸ *Ibid.*, cat. I/ G 2.

²¹⁹ Boyce 1937, n. 381.

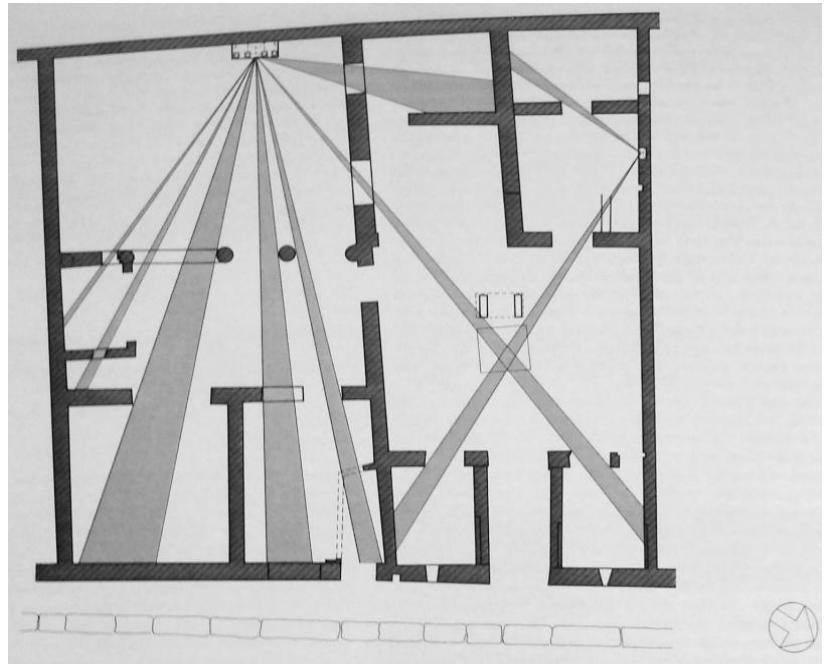
²²⁰ *Ibid.*, n. 214; Strocka 1984, pp. 31ss.

²²¹ Nos preguntamos si la elección de ciertos motivos resultado de la evolución de la arquitectura romana y de la captación de modelos helenísticos y orientales en general, se pudo emplear para caracterizar arquitecturas “orientalizantes”, tomadas del Egipto helenizado y de Asia helenística, posiblemente mezcladas y confundidas entre sí, fenómeno como el que hoy en día observamos en películas de recreación histórica, en los parques temáticos y en otros medios de consumo y comunicación de masas.

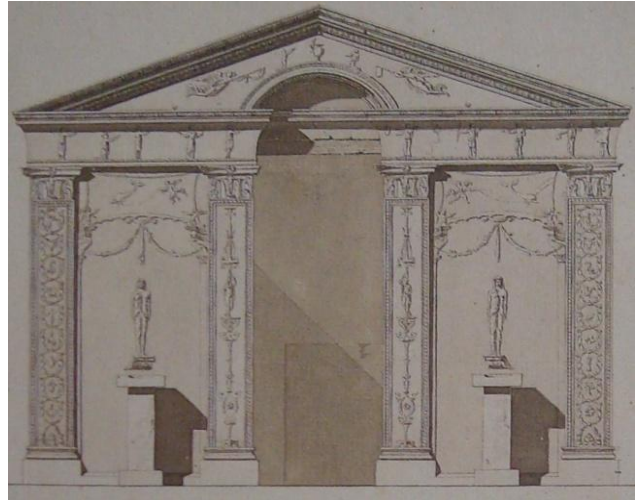
²²² Los estudios más relevantes sobre las “peculiaridades arquitectónicas” del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya son Spano 1940; Lyttelton 1974, pp. 197-199. Contextualización del templo en Zevi 1994; Moormann 2007. Sobre el estado original y dibujos del *purgatorium*, Pannuti 1992; Pompei 1995, pp. 44-46. Recordemos que está plenamente admitido que la solución del *purgatorium* no es romana, sino helenística (Lyttelton 1987, p. 39).



Larario del atrio de la casa IX, I, 7, Pompeya.



Larario de la casa del Príncipe de Nápoles, Pompeya, y su relación visual con el resto del edificio (Strocka 1984, fig. 42).



Purgatorium del templo de Isis, Pompeya (vista actual y dibujo Soprintendenza Archeologica di Napoli ADS 912).

ICONOGRAFÍA

Ejemplos ptolemaicos

A continuación pasamos a analizar los ejemplos iconográficos de las estructuras que venimos estudiando. Escogemos las muestras que a nuestro juicio son más significativas, por un lado como fuentes dentro del desarrollo general de la arquitectura tardohelenística y romana que afrontamos, testimonios más o menos precisos debido a las simplificaciones presentes en ellos, como veremos; asimismo, estos ejemplos aportan información muy valiosa sobre los contextos a los que se asocian, aunque sea mentalmente, dichos motivos. Resultaría ingenuo interpretar tales testimonios como representaciones fieles a la arquitectura real, pero al menos atestiguan intereses afines y demuestran que, al menos conceptualmente, existía una investigación sobre ciertas combinaciones arquitectónicas que tienden a combinar los sistemas arquitrabado y arcuado, con soluciones próximas a las que vemos en los edificios. Debido a que en este periodo las representaciones dignas de estudio son mucho menos abundantes que los ejemplos construidos, seguiremos un orden puramente cronológico, en ocasiones aproximado, por los problemas de datación de algunas obras.

Piezas ptolemaicas

Hemos de comenzar con las citadas placas ptolemaicas de cerramiento de *loculi* del s. I a. C. Como vimos, en su composición se mezclan elementos de tradición faraónica y helenística. Son piezas marcadamente “sincréticas”. Por un lado, atestiguan prácticas funerarias helenísticas y romanas, esto es, cremación, e inhumación en una suerte de columbarios divididos en nichos. Cada nicho o *loculus* estaría cubierto por una de estas placas. Asimismo, abandonan la representación de la mesa de ofrendas, aunque permanece el concepto presente en las “estelas de falsa puerta” por la importancia conferida al elemento arquitectónico de encuadre²²³. No obstante, seguramente por influencia helenística y romana, se abandona el modelo de “fachada de palacio”, usado tradicionalmente en las “estelas de falsa puerta”, en favor de la fachada del templo o capilla, como ahora veremos. Nos encontraríamos posiblemente ante una confluencia entre los conceptos presentes en la “estela de falsa puerta” de tradición egipcia y el “sepulcro de puerta entreabierta” de tradición helenística, etrusca y romana²²⁴.



O33 Fachada de palacio.


Determinativo de “fachada de Palacio”, o nombre representativo en el que estaba representado al dios Horus, es decir, el hijo del Dios, el Faraón, representando así el lugar donde vivía la reencarnación de Horus o hijo viviente de dios sobre la tierra.


En el arte egipcio, los esquemas empleados no son un mero capricho o una solución puramente técnica, pues deben realizar una clara función simbólica afín a los principios de la



²²³ Le Corsu 1966, p. 44.


²²⁴ Sobre el “sepulcro de puerta entreabierta” *vid.* en general Haarløv 1967; Parada López de Corselas 2013, pp. 606ss.




escritura jeroglífica; de otro modo las composiciones no tendrían ninguna utilidad, pues no cumplirían con su cometido normalmente propiciatorio. En general, para los esquemas arquitectónicos presentes en las placas de *loculi* se emplea una combinación de los siguientes signos jeroglíficos²²⁵:

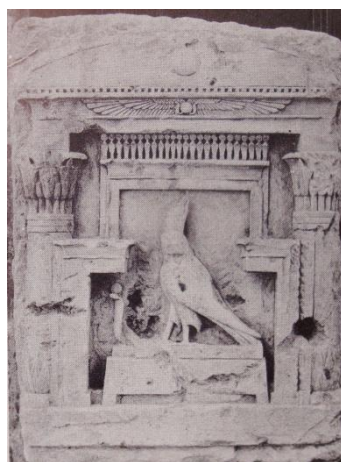
“Santuario”:  (jeroglíficos, cursivo y hierático) 021 (o 021a) *sh/sbh.t*. Ideograma o determinativo de *sh-ntr*, nombre de la capilla que albergaba la estatua divina. Jeroglífico número 57969.

“Capilla”:  (jeroglíficos y cursivo) 018. Ideograma o determinativo de *k3r/k3i*

“capilla” o “naos”. Jeroglífico número 57964.  018a  018f

 019. Capilla o naos móvil. Determinativo en *pr-wr* el nombre de un antiguo santuario en Hieracópolis y *itr̥t šm 'w* santuario en el Alto Egipto. Jeroglífico número 57965.

 019d. Variante  020,  020c. Capilla o naos. Determinativo de la palabra “santuario” (*itr̥t*, *hm*) y los nombres de santuarios específicos del Bajo Egipto (*pr-nw*, *pr-nsr*). Jeroglífico número 57967.



Placas de *loculi* procedentes de Marsa Matruh, Museo Greco-Romano, Alejandría (Pensabene 1993, tab. 117, figs. 7-8).

Tales esquemas jeroglíficos garantizan la carga simbólica de tradición faraónica, que empapa la representación con un componente sacro y una promesa de vida ultraterrena, ya que así el finado posee un lugar físico (el nicho) y simbólico (la representación del santuario o capilla) donde sus restos se preservan, y que no sólo garantiza el paso a la vida de ultratumba, sino que además lo evidencia visualmente, en realidad por “escrito”. Pero no bastó con garantizar dichos principios. La composición se colmó de elementos innovadores propios de la arquitectura alejandrina, como el frontón curvo. A ello se suma la combinación de espacios, uno dentro del otro, comunicados a través de un eje perspectívico muy claro, favorecido por el empleo del dintel partido. La composición resultante, como ya hemos tenido ocasión de comentar, plantea la

²²⁵ En general *vid.* Rodríguez López 2011.

tendencia a combinar el dintel partido egipcio precediendo y enmarcando visualmente puertas adinteladas más altas, a su vez cobijadas bajo un frontón curvo. Resultado de ello sería una solución más orgánica que la presente en las dos placas comentadas, como la presente en la estela del soldado Lycomedes²²⁶ en forma de *naiskos*, de un momento en el que el helenismo está mucho más asumido y se opta por incluir una inscripción propiciatoria en griego: Λυκομήδη χρηστέ χαῖρε: “¡Salve, oh buen Lycomedes!”. Desde el punto de vista lingüístico no presenta particularidades, la lengua es la κοινή griega (el griego odicial de época helenística), desde el punto de vista léxico lo más interesante es el término “χρηστός”, que significa “bueno, altruista, atento al prójimo”²²⁷. Es relevante la palabra “χρηστός”, adjetivo que cualifica al difunto desde un punto de vista humano y no militar. Ello invita a pensar que dicho Lycomedes murió anciano y por ello el recuerdo se liga a un punto de vista humano, aunque se le representa como un soldado, para recordar su actividad juvenil. Por todo lo expuesto puede pensarse en una datación del s. I a. C. o incluso anterior, con lo cual descartamos las otras posibilidades propuestas por Pfuhl de que sea una obra del s. I d. C. o incluso del III d. C.²²⁸ Estamos de acuerdo con la datación de Tybout del s. I a. C., en base a su análisis estilístico y de la inscripción²²⁹. Esta estela es fundamental, ya que es una de las primeras que muestran la integración de un arco de medio punto dentro de un frontón triangular, así como la asunción del capitel corintio. Como vemos, continúa la tendencia a representar un espacio interior en “T” invertida –acentuada por la disposición de los capiteles– y un esquema que recuerda la variante jeroglífica de “capilla” O20. ¿Por qué se escogió el esquema innovador de raigambre helenística? Seguramente, por la misma razón que en el Palacio de las Columnas de Ptolemais; se trata de una composición espectacular, de gran impacto visual, y que al mismo tiempo reúne el concepto de templo griego y fórmulas egipcias que remiten a la capilla, santuario, edículo o nicho para una estatua o un símbolo alusivo a una realidad superior, de connotaciones sacras. Dentro del arte egipcio, y también por influencia helenística, es una de las primeras estelas que introducen a la figura humana en el vano, y no en sus proximidades; un vano muy especial, pues ya no es simplemente un pasaje para permitir el paso del *ka* al más allá, sino que coloca al difunto en un lugar reservado a los dioses, como si se tratara de un faraón en su capilla funeraria, al tiempo que reafirma la dignidad del ser humano y los ritos a él debidos en la tradición griega. Obviamente, otras estructuras podrían cumplir exactamente las mismas funciones, pero lo cierto es que esta variante que estudiamos se sitúa en la vanguardia conceptual y estilística del momento.

²²⁶ Botti 1893, n. 1851, p. 193; Botti 1901, n. 364, p. 315; Breccia 1911, n. 295, pp. 153-154. Dichos autores proponen una cronología entre el s. I a. C. y el s. I d. C. en base solamente a la inscripción.

²²⁷ Guarducci 2005, p. 387, n. 1.

²²⁸ Pfuhl 1901, n. 35, p. 290.

²²⁹ Tybout 1989, p. 254. Comparte dicha datación Preisigke 1915, I, n. 2049.



Estela en forma de *naiskos* del soldado Lycomedes procedente de Alejandría, 35 x 28 cm, Museo Greco-Romano, Alejandría (Pfuhl 1901, n. 35, p. 290).

Otra obra ptolemaica que recoge formas semejantes es el edículo de Harpócrates (ss. II-I a. C.), realizado en terracota, de 3,5 dm de alto, conservado en el British Museum (Inv. 1986,1006.11).



Edículo de Harpócrates, British Museum, Londres.

Pintura pompeyana

Otro capítulo fundamental para el estudio de las iconografías que nos interesan lo supone la pintura pompeyana del II estilo. Ya hemos hablado sobre su datación y la influencia egipcia en el apartado “Egipto ptolemaico y su influencia”. Los estudios más recientes han permitido ajustar su cronología en el arco 100-30/25 a. C. (antes, su origen si situaba en el 80 a. C.), contemporáneo del III estilo²³⁰. Hemos de advertir nuevamente que estas pinturas no tienen por qué representar espacios reales, sino que parecen sugerir composiciones ideales. A pesar de ello, y como ya hemos

²³⁰ Cfr. Tybout 1989, pp. 41-54; Guidobaldi, Pesando, Varone 2002; Barbet 2009, pp. 37-40, 50-51.

explicado, enlazan con la arquitectura alejandrina y en muchos casos se reflejan en esquemas presentes en ciudades como Petra o en alguna *scaenae frons*. Interesan especialmente a dos niveles: por la combinación de espacios distintos que sugieren y por el desarrollo de ejes perspectivos realzados por ciertos hitos como la “serliana”.

En este ámbito, queremos destacar cuatro ejemplos fundamentales. En primer lugar, por su combinación de plantas, la pintura de Apolo como rey astral, entronizado entre Espero y Afrodita, de la casa de Apolo (VI 7, 23, *cubiculum* (25), alcoba O, pared O)²³¹. En ella se representa una *tholos* ocupada por Apolo, flanqueado por dos espacios cuadrados adintelados donde se sitúan las diosas. Aunque no es fácilmente demostrable, la abstracción de dichos espacios podría haber dado lugar a motivos como la “serliana”. Tendremos ocasión de insistir sobre ello en la numismática, donde existe una tendencia a abandonar la *tholos*, a favor de otros modelos que estudiaremos. Asimismo, el conjunto arquitectónico de esta pintura y del resto de la sala tiene una estrecha relación con la *frons scaenae*²³².



Apolo como rey astral, entronizado entre Espero y Afrodita, de la casa de Apolo (VI 7, 23, *cubiculum* (25), alcoba O, pared O). Dibujo de 1847 por Michele Mastracchio (Soprintendenza Archeologica di Napoli ADS 243) y aspecto actual de la sala.

Por su parte, el *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios²³³, ofrece una interesante combinación de las principales soluciones que veíamos en la arquitectura alejandrina, esto es, la combinación de arcos fasciculados y con entablamentos, así como el uso del frontón triangular abierto. En una de las paredes se representa una “serliana” perfectamente definida, como aquella de la llamada Villa Romana de Ptolemais, de la que sería contemporánea. No obstante, en el ejemplo pompeyano, aunque se asume el orden corintio en lugar del jónico –lo que puede sugerirnos una datación más avanzada– el molduraje del arco está menos desarrollado y se encuadra mejor en la tradición propiamente romana. Aquí la “serliana” podría aludir a la misma función de diafragma, como se sugiere en la reconstrucción virtual de la estructura²³⁴. Los principales autores que se han dedicado al estudio de este tipo de representaciones están de acuerdo en que tienen un papel alegórico, aunque no hay consenso sobre su contenido concreto, ni siquiera en la identificación de

²³¹ Pompei IV, n. 87, pp. 322-323. Pompei 1995, nn. 37-38, pp. 455-457.

²³² Cube 1906, pp. 33-37.

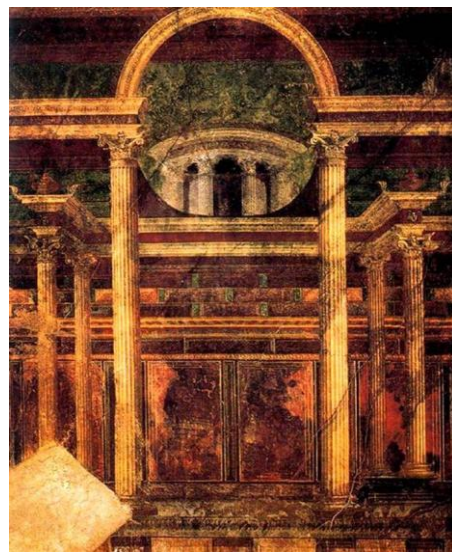
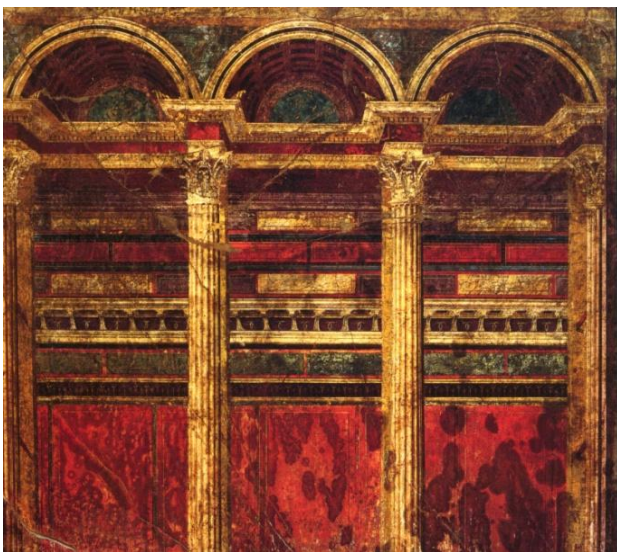
²³³ Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004, pp. 102ss.; Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006, pp. 92-94; Sauron 2007, pp. 156-158.

²³⁴ Vid. Sauron 2007, fig. 95.

cada uno de los símbolos empleados, pese a que podrían tener un sentido místico o bien astral y de exaltación de la saga a través de mensajes relacionados con la apoteosis²³⁵.

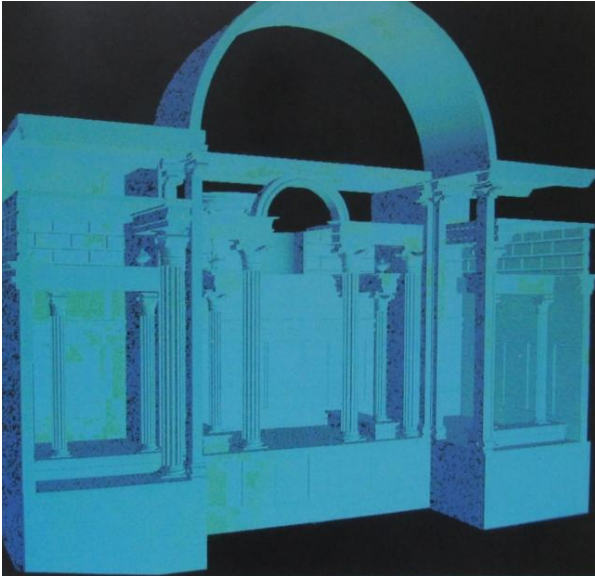


Aspecto general del *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios, Pompeya.



Detalles del *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios, Pompeya.

²³⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 158-159. Sauron compara la imbricación de formas con el pasaje de la *República* de Platón (VII, 529d-530a) donde se habla de lo inextricable que son cielo y sus fenómenos a los ojos humanos, se alude al laberinto de Dédalo y se explica cómo el geómetra distingue en ese abigarramiento las formas elementales y sus relaciones, así como el ser humano indaga en complejos fenómenos tratando de acercarse a las ideas y la verdad. Sauron propone asimismo una lectura funeraria para composiciones como las que tratamos: el difunto se manifiesta sobre la Vía Láctea a sus descendientes, en una apoteosis astral; la relación entre *aedes* (en este caso la *tholos*) y *templum* (recinto acotado en torno al *aedes*) podría aludir al “domicilio” o “casa” y al “templo” celestes y simbolizar, por ejemplo, una constelación, lo cual se reforzaría por los mascarones y otros símbolos que aluden a divinidades o seres mitológicos de carácter astral (Sauron 2007, pp. 34, 120, 169). El simbolismo celeste podría estar favorecido además por las formas arquitectónicas curvas (arco, *tholos*), y asimismo afectaría a otros ejemplos como el lateral este del arco de Orange, cuyo arco se decora con estrellas y su tímpano con una cabeza con corona radiada.



Recreación de una arquitectura real a la que podría aludir una de las paredes del *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios de Pompeya (Sauron 2007, fig. 95).

El cuarto y último ejemplo que presentamos lo constituye el *triclinium* 14 de la villa de Oplontis, llamada de Popea. Aquí, dos espectaculares “serlianas” marcan dos ejes laterales de la perspectiva múltiple centralizada nuevamente por una *tholos* que acoge la estatua de una divinidad (¿Venus?). La arquitectura figurada imita oro cuajado de piedras preciosas. Entre los motivos representados se incluyen candeleros, victorias, cráteras y una puerta simbólica en la parte central inferior, que tiene tiradores en forma de cabeza de león con argolla en la boca, está flanqueada por dos vigilantes grifos y coronada por un escudo que luce la estrella de Vergina del que pende una guirnalda vegetal. Como vemos, las “serlianas” se introduce entre elementos de gran prestigio en la recreación de un ambiente sacro muy especial, con connotaciones funerarias y posiblemente de una saga que quiere vincularse con referentes claramente helenísticos. Por otra parte, la puerta simbólica, curiosamente reproduce, aunque simplificada, la estructura en “T” invertida que tanto éxito tuvo en el Egipto ptolemaico.



Triclinium 14 de la villa de Oplontis (Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004, pp.144-145).

Las pinturas pompeyanas no sólo aportan a la casa lujo y distinción, sino que en muchos casos se vinculan con contenidos religiosos, como el Apolo que acabamos de comentar, Venus *genitrix* o ritos místicos²³⁶. Una vez más, el empleo de las estructuras que analizamos se relaciona con espacios de representación muy significativos y en los que se percibe un potente filohelenismo, ya sea por pura ostentación y snobismo, ya sea por la verdadera captación y comprensión de la cultura a la que remiten, su carga erudita y su posible trasfondo religioso/místico; o por ambos motivos, que pudieron coexistir perfectamente.

Otros ejemplos: hacia el templo y la *scaenae frons*

Un relieve realizado en mármol en época de Augusto o Tiberio y conservado en la Gliptoteca de Múnich representa varios edificios de un santuario rural, con cierto aire egiptizante²³⁷. Un campesino porta ofrendas ante un edificio circular abierto, medio en ruinas, que tiene algunos objetos relacionados con los misterios dionisiacos, así como un pórtico coronado por una gran piña y está atravesado por un añejo árbol sagrado, pelado y con algunas bellotas²³⁸. Según Zanker, el conjunto podría tratarse de un *deserta sacra*²³⁹. Dentro del edificio circular se dispone una ofrenda frutal. Fuera de este pequeño complejo, en un paraje rocoso, se sitúa un templete en cuya puerta se ve un herma, según Furtwängler, de Príapo²⁴⁰, aunque no tiene pene. A nivel arquitectónico nos interesa el arco del templete exterior, que forma parte de lo que sería el entablamento, como si se tratase de una moldura continua (la continuidad se evidencia en la decoración punteada que unifica arco y entablamento). Otro arco, muy diferente, se sitúa encima de una moldura en el pórtico del edificio circular. El primer arco es de gran interés porque es posiblemente el ejemplo más temprano que se conoce de dicha solución arquitectónica aplicada a la representación de un templo. Es comparable al larario de la casa del Príncipe de Nápoles o al *purgatorium* del templo de Isis, pero si realmente lo que se ha querido representar es una moldura continua que unifica arco y entablamento, la novedad sería absoluta, aunque podría estar atestiguando edificios de pequeñas dimensiones, tal vez realizados en madera, que hoy no conservamos.



Relieve bucólico de época de Augusto o Tiberio, Gliptoteca de Múnich.

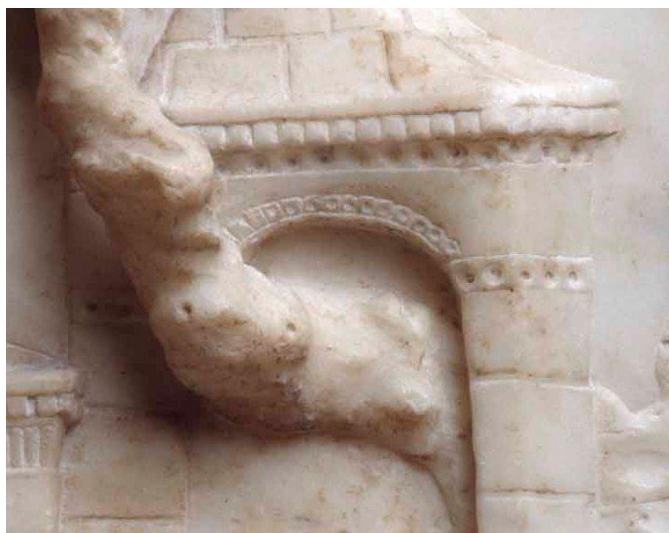
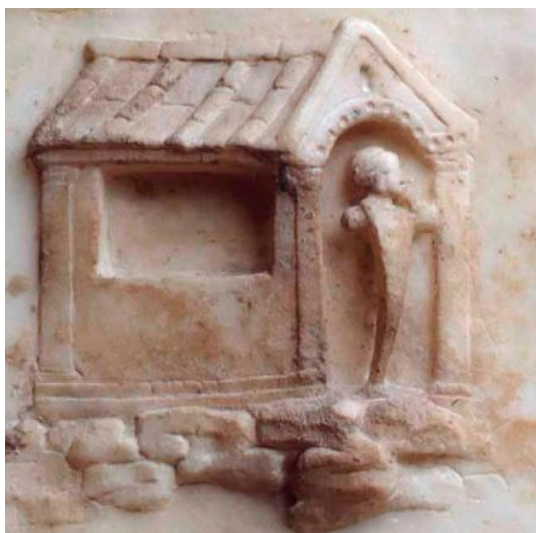
²³⁶ Cfr. Barbet 1985, pp. 48-49; Sauron 1994, pp. 317ss.

²³⁷ Furtwängler 1910, n. 455, p. 397; Bacchielli 1995, fig. 1, tab. XI; Zanker 2008, pp. 335-336.

²³⁸ Bacchielli 1995, p. 129. Sobre el árbol sagrado en Grecia y Roma, vid. Mayassis 1964, pp. 178ss. (en la p. 212 se ilustra este ejemplo).

²³⁹ Zanker 2008, p. 336; citando a Propertio III 13, 47.

²⁴⁰ Furtwängler 1910, p. 397.



Detalles del relieve bucólico de época de Augusto o Tiberio, Gliptoteca de Múnich.

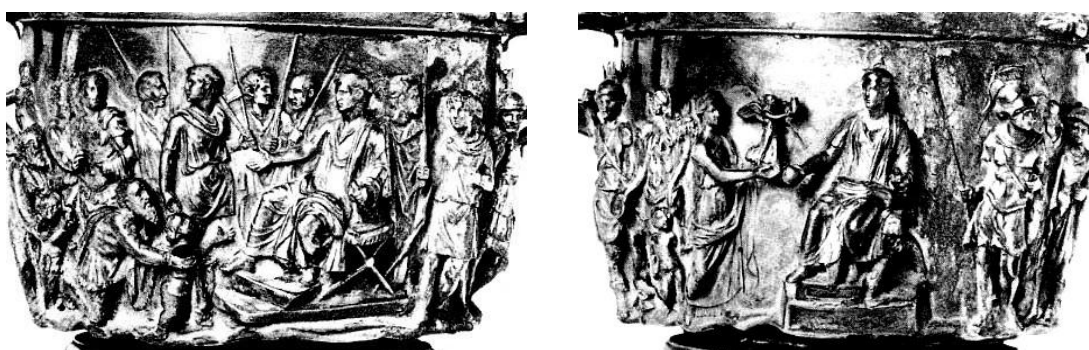
El mismo problema que plantea el relieve que acabamos de comentar afecta a la funda de la espada llamada de Tiberio, conservada en el Museo Británico (Inv. GR 1866.8-6.1 = Bronze 867). Es una obra destacable por su iconografía, principalmente por la representación de un edificio muy singular que se integra en el contexto de conmemoración imperial de una victoria. Pese a ello, la bibliografía sobre dicha pieza es escasa y apenas se ha detenido en el comentario del modelo arquitectónico que utiliza²⁴¹. La espada es un *gladius* del tipo Maguncia —empleado durante el periodo julio-claudio— hallado en las proximidades de dicha ciudad germana (antigua Moguntiacum) y que suele datarse a fines del reinado de Augusto o comienzos del de Tiberio. La vaina es de estaño y bronce dorado y luce en su embocadura una escena conmemorativa evidente; pese a ello, la identificación de los personajes resulta controvertida. La teoría clásica de Lippold identifica a Augusto en la figura sentada en un trono a la manera de Júpiter, con el torso desnudo, y flanqueada por la Victoria —con escudo en el que está escrito “Vic[toria] Avg[vsta]” — y Marte Vengador (Mars Ultor), divinidad a la que Augusto había consagrado un importante templo en el foro. Por el lado izquierdo llega un personaje toracato que porta una *victoriola*; siguiendo a Lippold, se trataría del joven Tiberio, yerno y sucesor de Augusto, entregándole simbólicamente su victoria sobre los vindélicos (15 a. C.). Escenas parecidas se encuentran en la numismática augustea, por ejemplo, en una acuñación que conmemora la conquista de Raetia por Druso y Tiberio (16/15 a. C.), quienes entregan palmas —símbolo de victoria al *princeps*—, y en otra en la que la personificación de las tribus germanas entrega a Augusto un niño como rehén (8 a. C.). Una escena semejante se recoge en dos de las copas del tesoro de Boscoreale²⁴². Es importante destacar que en todas ellas Augusto se sienta en silla curul y aparece togado con el pecho cubierto, datos que comentaremos después.

²⁴¹ Los dos trabajos fundamentales son Lippold 1952; Klumbach 1970. Hoy se acepta generalmente el segundo, *cfr.* Koortbojian, 2006, pp. 197-203. Ni siquiera los estudiosos del “dintel arcuado” se han detenido apenas en esta pieza. En Crema 1961, ni si quiera se cita; otros la ignoran y hacen un breve comentario a regañadientes a modo de *post scriptum*, como Brown 1942, p. 399: “Since writing this article, the famous “sword of Tiberius” has been drawn to my attention as showing a temple with an arcuated lintel upon it. This is, as far as I can see, an isolated first-century A.D. example of the use of the motif in the minor arts. However, the statement made in the final paragraph of my paper must be amended to read, “In the second century A.D. it commonly appears etc., etc.””.

²⁴² Sobre este tipo de escenas *vid.* Gabelmann 1984, pp. 86ss.



Monedas de Augusto de los años 16/15 a. C. y 8 a. C.



Copas del tesoro de Boscoreale, Musée du Louvre, París.

Tal interpretación tradicional cambió a partir del trabajo de Klumbach, de título muy elocuente al respecto. Según dicho autor el oferente sería Germánico, sobrino e hijo adoptivo de Tiberio. La situación celebrada, su victoria sobre diversas tribus germanas en las campañas dirigidas por el mismo Germánico del 14 al 16 d. C. Tal intervención permitió el rescate de prisioneros y la recuperación de las águilas (15 d. C.) perdidas por Publio Quintilio Varo en el llamado desastre de la batalla del bosque de Teutoburgo (9 d. C.), en la que las legiones X, XIII y XIV sufrieron una humillante derrota, de modo que dichos números no volvieron a utilizarse para nombrar a legión alguna. Lucio Stertinius recuperó el águila de la XIX legión, mientras que Germánico recuperó otra, aunque se desconoce de cuál. Tras ello, Germánico regresó victorioso a Roma en la primavera de 17 d. C., donde se concedió el triunfo al ya emperador Tiberio. A este respecto, conviene recordar que en el Imperio era costumbre conceder la victoria al soberano, para evitar rivalidades entre los generales. Un argumento fundamental en el que se sustenta la teoría de Klumbach es la inscripción “*Felicitas Tiberi[i]*” en el escudo colocado junto al trono de Augusto, de la que se colige que la felicidad es ofrecida por Germánico a dicho emperador y al pueblo romano. Se señala asimismo que el medallón que aparece en la parte central de la vaina es claramente un retrato de Tiberio y no de Augusto. Otra posible interpretación es que el oferente sea el propio Tiberio, como proponía Lipold, pero con motivo del mismo triunfo del 17 d. C. que acabamos de explicar. La inscripción simplemente reforzaría el papel de Tiberio en lugar de sustituir su presencia. Que se tratase de Tiberio o de Germánico creemos que depende más bien de las intenciones y afinidades del militar comitente, quien quizás presentó el tema de modo intencionadamente ambiguo²⁴³. Por su parte, la figura de Augusto, seguramente divinizado y sentado en lo que parece un trono más que una silla curul, sirve para legitimar la posición ocupada por el oferente y, en todo caso, de manera palmaria por la inscripción, el gobierno de Tiberio.

²⁴³ Incluso se ha propuesto que la figura sedente fuese Tiberio recibiendo la *victoriola* de manos de Germánico, *vid.* Koortbojian, 2006, p. 198.

En la punta de la vaina se observan dos motivos. En la parte inferior se representa una figura femenina semejante a una amazona que porta una jabalina y un *segur* (hacha de doble filo), insignia de los magistrados romanos con poder para condenar a muerte; se trataría pues de una alegoría de la autoridad militar más que de un “símbolo de los enemigos bárbaros” como sugiere Zanker²⁴⁴. Sobre dicha representación figura un edificio tetrástilo rematado con lo que parece un “frontón sirio” bastante simplificado. En su vano central se puede ver un águila legionaria, tal vez una de las rescatadas, o más bien la de la legión que la rescató y que enfatizaría la relación simbólica con Júpiter. Curiosamente las legiones desaparecidas tras el desastre del bosque de Teotoburgo se reconvirtieron en 39 d. C. en la XV Primigenia y la XX Primigenia, posiblemente en alusión a Fortuna Primigenia, hija predilecta de Júpiter. En cada uno de los vanos laterales, colocados en un asta, hay dos torques, que puede ser trofeos o condecoraciones militares que solían entregarse a pretorianos, legionarios y centuriones, pero también a unidades militares como premio a servicios distinguidos²⁴⁵. Así por ejemplo, se habla de un *ala torqueata* o regimiento de caballería distinguido con uno o varios torques, o del *cognomen* “Torquatus” dentro de la *gens* Manlia, cuyo antepasado mató a un jefe galo, le arrebató como trofeo su torque de oro y lo llevó puesto al cuello como recuerdo de su hazaña, a partir de la cual se le conoció como Tito Manlio Torcuato. En el ejército romano los emblemas militares, el águila y las condecoraciones, se guardaban con honores en el santuario (*aedes*) situado en el cuartel general (*principia*) o núcleo —físico, jerárquico y simbólico— del campamento. Es por tanto muy posible que el templete de la espada de Tiberio represente los *principia* o el *aedes* del regimiento al que pertenecía el propietario de la espada. Lippold sostiene que debió encargarse para un oficial superior distinguido en las campañas germanas, e incluso sugiere la posibilidad de que fuese un regalo en nombre del emperador como recompensa a sus servicios. Por su parte Klumbach, teniendo en cuenta que los metales empleados son habituales en este tipo de obras, sostiene que era una pieza bastante común, posiblemente propiedad de un centurión o algún suboficial. Ello no obsta para que fuera un objeto de ostentación, además con una iconografía única si se compara con otros ejemplares conservados.

Por todo lo expuesto, nos encontramos ante la representación de un edificio con connotaciones sacras y de prestigio, en este caso, un *aedes* o templo del campamento militar, destinado a acoger y exponer los emblemas e insignias militares y posiblemente el botín de guerra. Todo ello, relacionado con una escena de aclamación imperial y de la felicidad pública resultado de la victoria obtenida por Germánico pero atribuida a Tiberio, en una pieza de exhibición —como es este tipo de funda— relacionada con el ámbito militar del portador y cuyo objetivo es exaltar las acciones de sus superiores, manifestar la cohesión de la legión correspondiente y sus distinciones; en definitiva, una insignia más de mérito y de vinculación con la majestad del emperador y con el Estado.

Es posible que estructuras como la aludida en el ejemplo que comentamos, debido a las necesidades de los campamentos, fueran efímeras, o en todo caso portátiles; los exagerados remates del frontón representado en la espada de Tiberio podrían incidir sobre su carácter temporal y votivo. Como en el ejemplo del relieve anterior, podemos sugerir que se trataría de un templete de pequeñas dimensiones, tal vez realizado en madera, lo cual además facilita la experimentación e incorporación de estructuras novedosas arcuadas. Esto nos llevaría, como más adelante veremos en la numismática, a relacionar dichos testimonios con baldaquinos, carros procesionales y otras estructuras afines. Asimismo, la pervivencia y desarrollo del modelo de fachada podría haber repercutido en las formas empleadas mucho más tarde, en el foro de Trajano en Sarmizegetusa, y

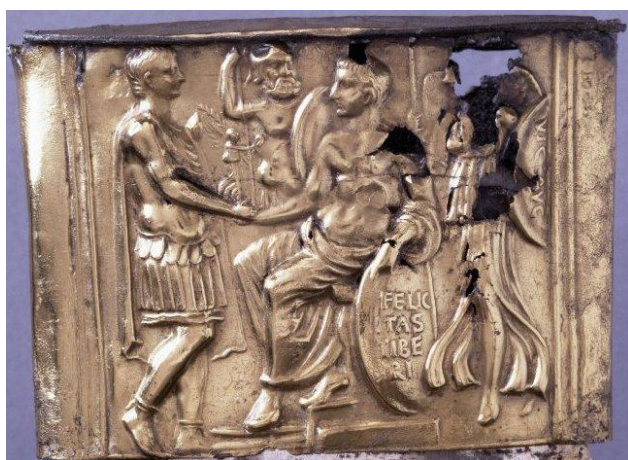
²⁴⁴ Zanker 2008, p. 274.

²⁴⁵ En general, sobre los torques en el Imperio y sus representaciones *vid.* Castro 1998, pp. 147ss.

en época de Diocleciano tanto en su campamento de Lúxor como en el de Palmira, que veremos en los apartados correspondientes. No obstante, el modelo arquitectónico presente en la espada de Tiberio está apenas esbozado, como por otro lado es habitual en las representaciones de la numismática y la toréutica, que también tendremos ocasión de analizar, sobre todo en relación con unas piezas votivas de los ss. III-IV d. C. halladas en *Raetia* (provincia germana) cuyas representaciones pueden estar hablándonos de temples semejantes, así como una tumba domatomorfa hallada en Maguncia (como la espada de Tiberio), modelos que culminarían en el famoso disco o *missorium* de Teodosio. La presencia de estos modelos sorprende en un lugar como Maguncia en fecha tan temprana como c. 15 d. C., además teniendo en cuenta que Germania era un territorio aparentemente alejado de la vanguardia arquitectónica tardohelenística y altoimperial. No obstante, la capacidad de movimiento de estos pequeños modelos de un extremo a otro del Imperio, así como de las legiones que los portaban consigo, pueden justificar su presencia en dichas tierras. A pesar de todo, no sabemos en qué lugar se realizó la espada de Tiberio y, asimismo, a la vista de los monumentos conservados, hemos de ser cautos a la hora de interpretar la estructura arquitectónica representada. Podría tratarse de un modelo más simple que el “frontón sirio”, aunque lo preludia, como un esquema semejante al que recurre el larario del *viridarium* de la casa de Pompeya VII, XV, 8, que es de cronología próxima a la espada de Tiberio. No obstante, dicha pieza asume ya el esquema fundamental de “serliana” rematada por frontón triangular, que es lo que más nos interesa, y que a su vez estaba presente en el larario de la casa del Príncipe de Nápoles.



Espada llamada de Tiberio, con su funda. Museo Británico, Londres.



Escena conmemorativa en la espada de Tiberio. Clípeo en la espada de Tiberio.



Detalle de la espada llamada de Tiberio: templete y figura femenina con jabalina y *segur*.
Detalle de la espada llamada de Tiberio: templete con águila y torques.



Larario, *viridarium* de la casa de Pompeya VII, XV, 8 (Boyce 1937, pl. 6, 2).

Superado ya el reinado de Tiberio, en época de Claudio encontramos la primera representación numismática conocida de edificio tetrástilo con arco sobre el intercolumnio central (esquema en “serliana”) rematado por un frontón. Se trata de una moneda de Nicea datable durante el reinado de Claudio (41-54), pues su nombre y su perfil figuran en el anverso²⁴⁶, aunque según Price y Trell puede acotarse a época de Mesalina, entre el 41 y el 48 d. C.²⁴⁷ Pese a al dibujo de Donaldson, aparentemente el arco apoya directamente sobre las columnas, quedando encajado en la estructura del entablamento y el frontón. Remata un edificio de dos plantas, la baja adintelada y con una gran inscripción con el nombre de la ciudad en griego, jugando al mismo tiempo con el concepto *Nikaeion* como lugar celebrativo de la Victoria. De los dinteles del piso inferior cuelgan asimismo una especie de guirnaldas (?) o bien cualquier otro objeto votivo que no distinguimos. La estructura arquitectónica recuerda el propileo del templo de Atenea Polias en Pérgamo²⁴⁸. Es un modelo general empleado también en otras monedas de Nicea, aunque el único ejemplo con arco inserto en el frontón es el ya comentado.

²⁴⁶ Donaldson 1859, n. 70, pp. 264-265.

²⁴⁷ Price, Trell 1977, n. 295, fig. 182, pp. 14 y 100.

²⁴⁸ Price, Trell 1997, p. 99.

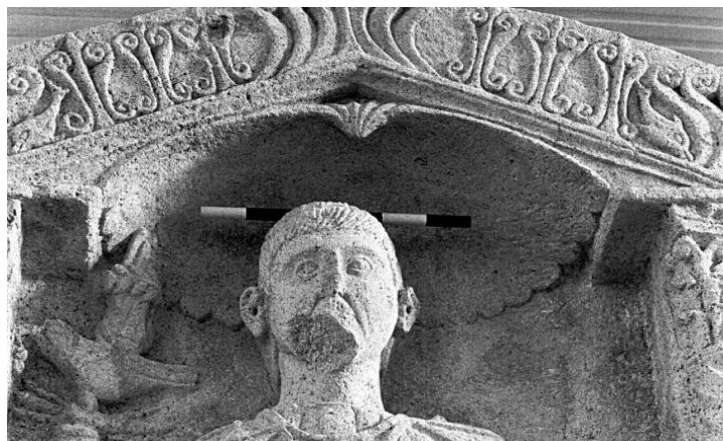


Moneda de Claudio 41-54 d. C. acuñada en Nicea (Price, Trell 1977, fig. 182, p. 14; Donaldson 1859, n. 70).



Monedas acuñadas en Nicea en época de Claudio, con modelo arquitectónico similar al anterior (Price, Trell 1977, figs. 180, 181, 183).

A mediados del s. I d. C. Maguncia vuelve a atraer nuestra atención. En dicho periodo se data la estela del vexilífero Gnaeus Musius (caliza local, 200 x 95 x 29 cm), de la *Legio XIV Gemina*, oriundo de Veleia (Italia) y muerto a los 32 años, después de 15 años de servicio²⁴⁹. La pieza, como la espada de Tiberio, sorprende por la temprana asimilación de formas arquitectónicas muy novedosas y que, aparentemente, no se difunden hasta el periodo antonino. Se emplea un edículo dístilo con columnas de acanaladuras helicoidales, rematado por frontón abierto que acoge una venera, fórmula tardohelenística, muy alejandrina, visualmente próxima al “frontón sirio”.



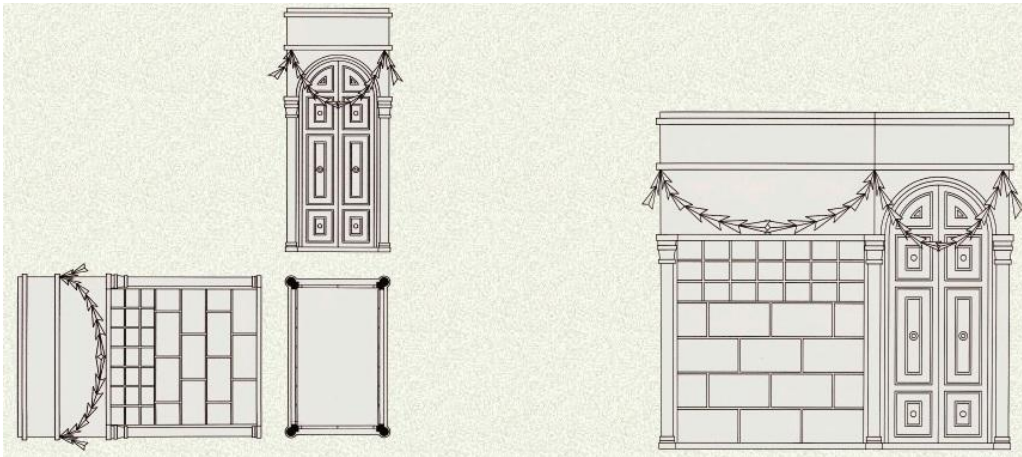
Estela de Gnaeus Musius. Landesmuseum, Maguncia.

²⁴⁹ En general *vid.* Gabelmann 1972; Selzer 1988, cat. 30, p. 128.

Otro testimonio del uso del arco en una fachada, aunque menos importante, lo ofrece un sestercio de Nerón acuñado en Roma hacia 65 d. C. (*RIC*-270). En el reverso se representa el sencillo templo de Jano, con un arco que apoya sobre las columnas, aunque podría interpretarse que en la realidad estaría situado entre ellas. Semejante arco sobre columnas se observa en la moneda de Nerón que recoge el templo de Jano y en las diversas versiones de la acuñación del *Macellum* bajo el mismo emperador.



Sestercio de Nerón, acuñado en Roma h. 65 d. C.



Interpretación posible del esquema arquitectónico del templo representado en la moneda anterior (José Ramón Hernández Correa).



Monedas de Nerón que representan el *Macellum* (agrupadas en *RIC* 2ª ed. Nero 401).

Una lastra de revestimiento de mediados o finales del s. I d. C. realizada en terracota policromada y procedente de una tumba de la vía Salaria en Roma (Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps), representa una escena de la tragedia *La muerte de Astyanax* de Lucio Accio²⁵⁰. La pieza no solamente es adecuada para saber cómo eran algunos elementos del *atrezzo* de las representaciones teatrales en dicho periodo (sobresalen a este respecto las máscaras representadas), sino que interesa especialmente por la destacable representación de la *scaenae frons*. La novedad presente en este ejemplo concreto son los dos arcos –semejantes a los vistos en las monedas de época de Nerón– que apoyan sobre entablamento y que acogen puertas flanqueando el edificio escénico, que juega asimismo con la alternancia de pilastras y columnas. Ya hemos tenido ocasión de sugerir la *scaenae frons* y ejemplos afines tales como el presente en el Palacio de las Columnas de Ptolemais, como estructuras con un fuerte componente de prestigio y potencialmente innovadoras en los ámbitos tipológico y decorativo. Incidiremos sobre estos aspectos más adelante.



Lastra de revestimiento en terracota con escena trágica procedente de una tumba en vía Salaria, Roma. Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.

A finales del reinado de Nerón, tras el terremoto de Pompeya en el año 62 d. C. –y antes de la erupción del Vesuvio de 79 d. C.–, se utiliza un tipo de arco que invade el frontón –ambos muy simplificados– en dos relieves de dicha ciudad que ilustran precisamente tal cataclismo. Estos motivos nos hablan nuevamente de la especulación formal y tipológica del momento, además con tendencia a la aplicación de dichas formas hacia el exterior y en puertas monumentales, como es el caso de ambas piezas.

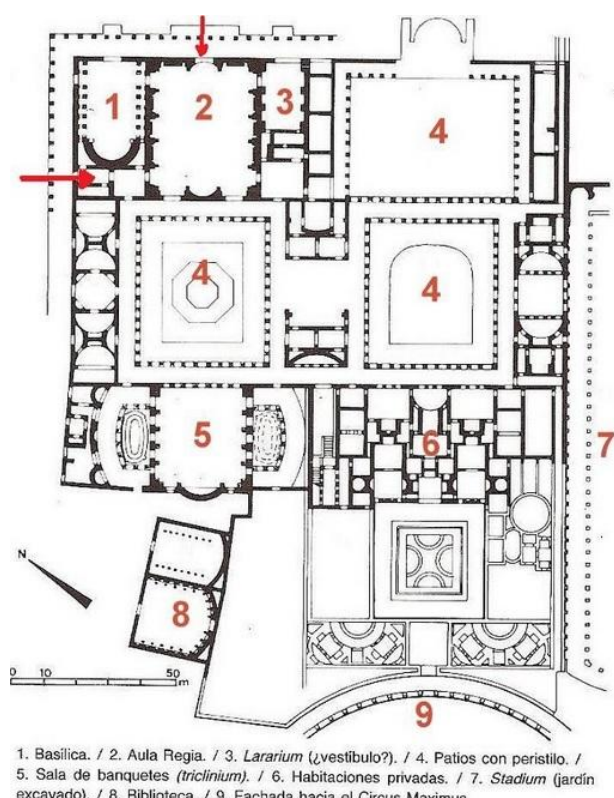


²⁵⁰ Astyanax o Astianacte era hijo de Héctor y de Andrómaca, por tanto nieto de Príamo, rey de Troya. Héctor le llamó Escamandro (gr. Σκαμάνδριος), río que baña Troya, pero el pueblo prefería llamarlo Astianacte, Ἀστυάναξ (Astiánax) “el que reina en la ciudad”, de ἄστυ (ciudad) y ἄναξ (dueño). Murió aún niño a manos de Neoptólemo (versión *Pequeña Iliada*), quien lo despeñó desde una torre en el saqueo de Troya, o bien fue asesinado por Odiseo (versión *Iliupersis*). Según otra versión el niño no murió durante el saqueo, sino que llegó a fundar una nueva Troya junto a su primo Ascanio. Por desgracia, de la obra de Accio solamente se conocen fragmentos.



Relieves procedentes de Pompeya que ilustran el terremoto del 62 d. C.

Como vemos, el reinado de este denostado emperador (54-68 d. C.) fue, no obstante, importante por sus innovaciones arquitectónicas. En este contexto no ha de olvidarse que comienzan a surgir nombres de especial relevancia, como Severo y Celer, los célebres arquitectos de la *Domus Aurea*, y más tarde, en época de Domiciano (r. 81-96 d. C.), Rabirio; todos ellos introdujeron, al menos a nivel de planta, modelos mixtilíneos fundamentales para el desarrollo futuro de la arquitectura romana. Las innovaciones de dicha época, de un modo u otro, se reflejaron en el IV estilo de la pintura pompeyana (h. 54-90)²⁵¹, otra novedad del periodo. Para rastrear los motivos arquitectónicos del IV estilo, nos servimos de la clásica obra de H. Eristov, el repertorio más completo hasta el momento²⁵². Por desgracia, en ella no encontramos composiciones tan claras como las vistas en el II estilo. No obstante algunos esquemas se asemejan, aunque lejanamente, a la “serliana”²⁵³, como sucede por ejemplo en una pintura de la casa de Marcus Lucretius Fronto en Pompeya, donde se representa una fachada tetrástila en cuyo entablamento se eliminan el arquitrabe y el friso en el tramo correspondiente al intercolumnio central.

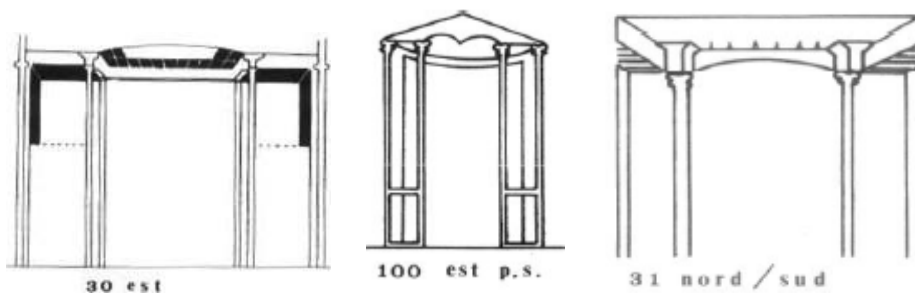


Planta general de la *Domus Flavia*, Roma.

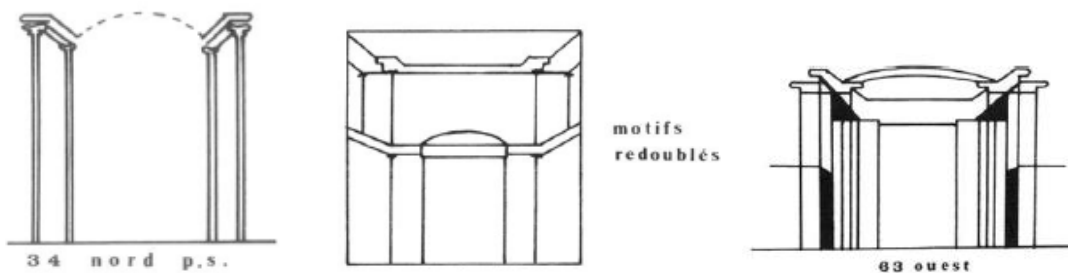
²⁵¹ Barbet 2009, pp. 180ss.

²⁵² Eristov 1994.

²⁵³ Otros juegos a base de retranqueos y superficies curvas en *ibid.* pp. 123ss.



Diversos motivos del IV estilo pompeyano semejantes a la “serliana” (Eristov 1994, pp. 63, 80, 111).



Diversos motivos del IV estilo pompeyano semejantes a la “serliana” (Eristov 1994, pp. 147, 174, 188).



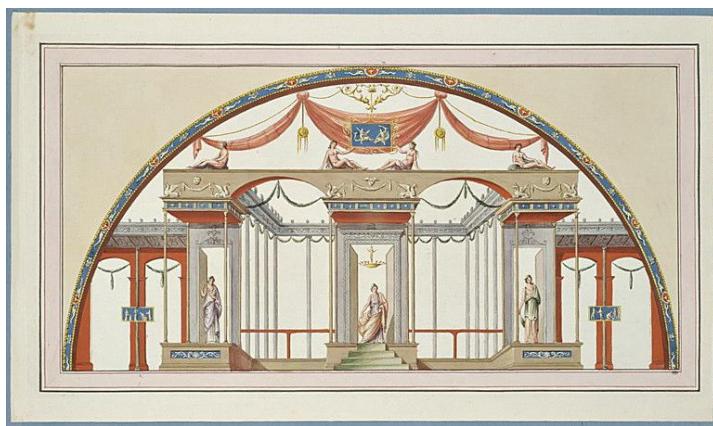
Pintura de la casa de Marcus Lucretius Fronto (Caspari 1916, fig. 23).

La obra arquitectónica principal del reinado de Nerón, la *Domus Aurea*, nos ofrece precisamente las dos composiciones pictóricas del momento más semejantes a la “serliana”, que conocemos gracias a acuarelas del siglo XVIII tomadas antes de la casi total destrucción de los originales. Nos referimos a dos lunetas iguales existentes en origen en el ambiente 54²⁵⁴ y a la gran pintura del ambiente 50 o corredor de las Águilas²⁵⁵. En la única luneta del ambiente 54 de la cual queda testimonio gráfico –la sur– se representa un cuerpo arquitectónico avanzado formado por dos

²⁵⁴ Pinot de Villechenon 1998, n. 23 (Musée du Louvre, Inv. 18134); Meyboom, Moormann 2013, pp. 179-180 (con bibliografía).

²⁵⁵ Pinot de Villechenon 1998, n. 24 (Musée du Louvre, Inv. 18152); Meyboom, Moormann 2013, pp. 176-178 (con bibliografía).

arcos rebajados que conectan tres intercolumnios ocupados por figuras femeninas, tal vez divinidades. La central, ¿Venus? se destaca por estar sentada y tener ante sí cuatro escalones, por detrás una puerta entreabierta y sobre ella, colgando, una lucerna de múltiples fuegos. El cuerpo arquitectónico descrito da acceso a un pabellón o patio interior del que parten dos alas, hacia izquierda y derecha. El conjunto se decora con guirnaldas, un gran paño pendente y tres cuadros que informan sobre cómo estarían dispuestas las pinacotecas en este momento. Se trata en general de un ambiente muy refinado y delicado, pero al mismo tiempo de gran aparato, seguramente con connotaciones sacras. Si fuera un ciclo dedicado a Venus, ¿podría tratarse de un conjunto que nos habla de la glorificación de la dinastía Julio-Claudia, en relación con dicha diosa?

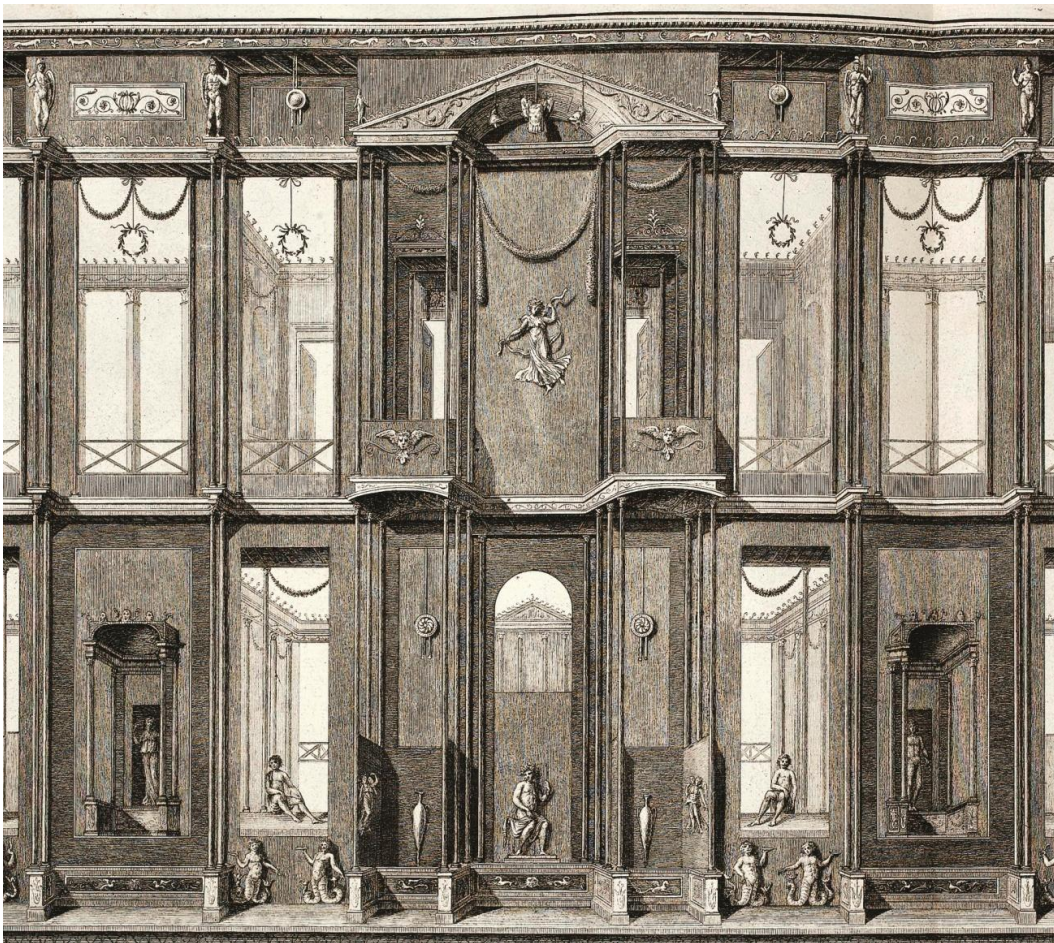
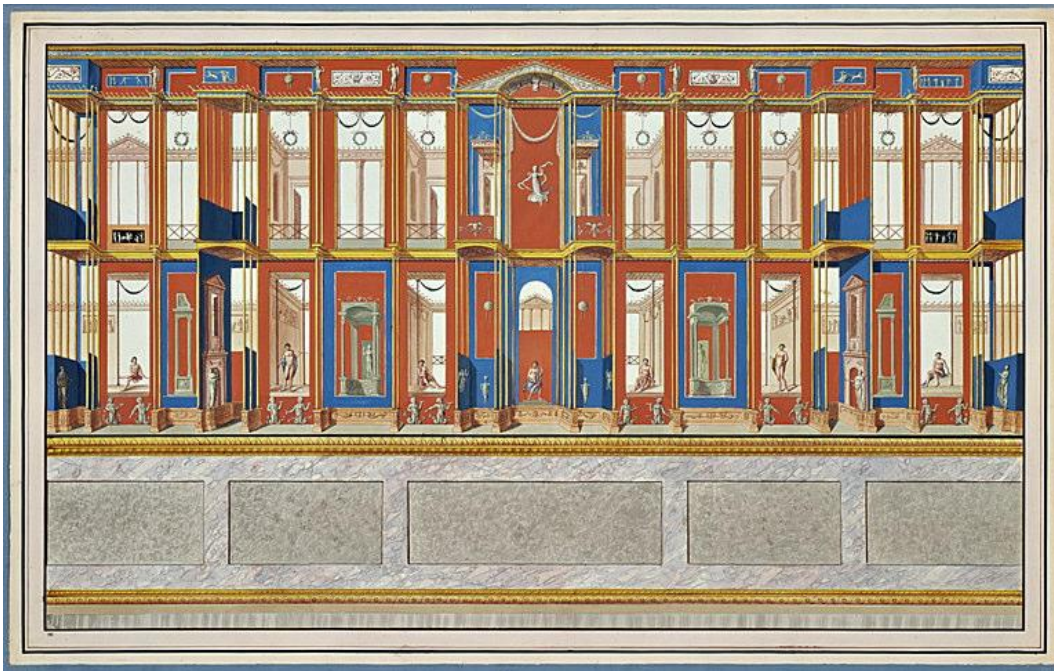


Luneta del ambiente 54 (acuarela de Vincenzo Brenna), *Domus Aurea*, Roma.

La gran pintura del corredor de las Águilas, por su parte, es una verdadera “*facciata da parata*” en la cual, a pesar de la ausencia de una perspectiva tan marcada como en ejemplos del II estilo, todo el conjunto “*risulta orientato verso il centro, dove si estende un’edicola a due piani coperta a forma di timpano, sagomato a semicerchio, in alto.*”²⁵⁶ Este edículo se organiza en esquema de “serliana” integrada en un frontón triangular, de cuyo arco penden una coraza y dos yelmos. Parece en este sentido un paso más allá de la pintura de la casa de Apolo en Pompeya que comentamos antes. En los intercolumnios del piso superior cuelgan un total de 8 coronas de laurel y el ático se decora con estatuas masculinas desnudas de aspecto heroico que portan yelmo y escudo y alzan un brazo; entre la arquitectura se representan asimismo clípeos/escudos circulares, figuras masculinas desnudas en distintas actitudes, tritones y, dominando la composición, una figura sedente. Según Meyboom y Moormann podría ser Venus portando un espejo²⁵⁷, pero una observación más minuciosa nos permite apreciar que se trata de un varón sentado con el torso desnudo y que con su mano izquierda se apoya en un bastón a la manera de Zeus y otros dioses, mientras que en su cabeza luce una corona de pámpanos, y se flanquea por dos ánforas, todo lo cual invita a pensar que se trate de Baco. Este conjunto de arquitectura fingida –que semeja una *scaenae frons* especialmente regia– parece pedir la afluencia de personajes que participen del drama sacro. Esta sala pertenece al complejo de estancias de aparato utilizadas por Nerón y sus más allegados. Los “figurantes” de este “teatro” serían los cortesanos de carne y hueso y el propio emperador, como sabemos, tan preocupado por el drama y por los efectos más aparatosos posibles en sus residencias. Este fondo sería un ambiente ideal, entre tantos otros, para manifestar los mensajes de poder y filohelenismo que Nerón pretendía por medio de sus dramáticas acciones.

²⁵⁶ Meyboom, Moormann 2013, p. 177.

²⁵⁷ *Ibid.*



Gran pintura del ambiente 50 (acuarela de Vincenzo Brenna y detalle del grabado de Giuseppe Carletti tomado de ella y publicado en la obra de Ludovico Mirri sobre las “Termas de Tito”), *Domus Aurea*, Roma.

A partir de esta importante pintura llegamos a una doble novedad: la aplicación de la “serliana” rematada por frontón en el ámbito pictórico, y su empleo en un fondo arquitectónico a modo de *scaenae frons*, y no reducida a una pequeña fachada interior como la del Palacio de las Columnas de Ptolemais. Recordemos además que, para Vitruvio, las puertas intermedias de la *scaenae frons* “poseerán la ornamentación de un palacio real (*aulae regiae*)”²⁵⁸, lo que parece dejar claro que para el tratadista estas tendencias tenían un origen muy concreto; ello sería especialmente apropiado para la ambientación de la “escena trágica” y sus temas elevados, al menos según la opinión de Serlio, ya en el Renacimiento²⁵⁹, con lo que entendemos mejor los ejemplos hasta ahora comentados –teatro de Orange, placa de terracota con escena de *Astyanax*, pintura del corredor de las Águilas– y las novedades arquitectónicas que en ellos se introducen.

Por desgracia, no conocemos ninguna *scaenae frons* de época neroniana que utilizase el modelo presente en el corredor de las Águilas de la *Domus Aurea*, aunque podría haber existido dado el empleo del motivo en las obras de microarquitectura comentadas, como el larario de la casa del Príncipe de Nápoles, y en representaciones como la vaina de la espada de Tiberio y la moneda de Ancira de época de Claudio. De existir una *scaenae frons* que siguiera las mismas pautas que la pintura del corredor de las Águilas, a pesar de que se trataría de una suerte de fachada interior del teatro, como es dicha estructura, nos encontraríamos por fin ante la aplicación temprana de estos modelos a la arquitectura monumental, dando un paso más allá –en monumentalidad– del ejemplo del Palacio de las Columnas de Ptolemais, y –en organicidad y coherencia compositiva– del modelo planteado por los laterales del arco de Orange.

Acabamos de destacar el carácter regio de la *scaenae frons* según Vitruvio. Estudios recientes explican el origen de tal estructura en el s. II a. C. en relación con juegos triunfales y la glorificación de diversos generales y magistrados por medio de la exposición de las esculturas obtenidas como botín de guerra²⁶⁰. A nuestro entender, dichas razones no minimizan el espíritu genérico de la *scaenae frons* y de todo el teatro como obra resultado del evergetismo, en el que se incluye también la promoción de los espectáculos que acoge. Ello podría estar unido a la exposición del botín, pero no tendría por qué ser el único factor que originó su erección; muy al contrario, la *scaenae frons* dispone un ámbito muy adecuado para la “epifanía” –si se nos permite el término– dramática, esto es, un enmarque arquitectónico que favorece la representación de grandes temas de reflexión religiosa, filosófica y social, en uno de los lugares de encuentro y de difusión de ideas más importantes de la vida cotidiana en la Antigüedad. No extraña por tanto los excesos de ostentación que Plinio tanto critica, cuando llega a hablar hasta de 3.000 estatuas decorando una *scaenae frons* del teatro que sufragó M. Escauro²⁶¹:

“Durante su edilidad [58 a. C.] construyó la obra más grande de todas cuantas hayan salido de la mano humana. Esta obra fue un teatro. La escena tenía tres pisos y 360 columnas, y esto en una ciudad que no había tolerado las seis columnas de mármol del Himeto sin que mediara la crítica de un ciudadano intachable. La parte más baja de la escalera era de mármol, la del centro de cristal, una extravagancia del lujo que no ha vuelto a oírse después, y la más alta de madera dorada; las columnas de la parte baja, como hemos indicado, medían 38 pies; las estatuas de bronce que había entre las columnas eran, como se mencionó, 3.000; la cavea tenía capacidad para 80.000 personas [...] El aparejo restante, telas de tejido atálico, pinturas y los demás decorados escénicos [...]”²⁶²

²⁵⁸ Vitruvio V, 6, 8.

²⁵⁹ Serlio, lib. II (1545), fols. 68-69r.

²⁶⁰ Klar 2006, pp. 170ss. y notas 33, 36, 37; Koortbojian 2006, pp. 197-203.

²⁶¹ Plinio XXXIV, 36; XXXVI, 6-7 y 114-115.

²⁶² Plinio XXXVI, 114-115 (ed. E. Torrego 2001, p. 164).

Ese lugar, ya de por sí prestigioso y expuesto a todas las miradas del público, del mismo modo que acogía obras dramáticas griegas, con pasión filohelénica, pudo dotarse paralelamente de elementos como las estatuas o columnas del botín de guerra y de motivos arquitectónicos prestigiosos tomados del mundo helenístico, copiados de los palacios reales –como decía Vitruvio– o de otros espacios de representación y de los propios escenarios efímeros pintados –como en el pasaje sobre Apaturio de Alabanda– o contruidos en materiales frágiles, que Roma se encargaría de monumentalizar partiendo de experiencias como el siempre citado Palacio de las Columnas de Ptolemais. Estamos convencidos de que, como en el caso del modelo real al que aludiría la espada de Tiberio, queda mucho por saber acerca de las arquitecturas efímeras en el mundo romano, que darían la clave de muchos de los vacíos con los que hoy nos enfrentamos.

CONCLUSIONES: KOINÉ MEDITERRÁNEA Y NACIMIENTO DEL “BARROCO” ROMANO

El complejo proceso que venimos explicando, que implica una mirada al desarrollo general de la arquitectura romana en su conjunto –que continuaremos en los capítulos siguientes partiendo de las premisas ya planteadas–, puede vincularse con un deseo de innovación en las tres concepciones de la arquitectura presentes en *De Architectura* de Vitruvio: *firmitas* (solidez, correcto uso de materiales y reparto de fuerzas), *utilitas* (utilidad, funcionalidad, obtenida por la correcta distribución de las partes y la orientación del edificio, con lo cual implica cuestiones como visibilidad y circulación) y *venustas* (belleza, ornamentación, desarrollo formal armónico de acuerdo con la *symmetria*, esto es, la correspondencia armónica de las partes entre sí y de éstas con el todo, en base a una composición modular y ordenada²⁶³).

Las tensiones entre el modelo ideal de Vitruvio y las necesidades de innovación se ponen ya de manifiesto no solamente en las pinturas del II y IV estilos pompeyanos, sino que también encuentran su trasunto en la anécdota de Apaturio de Alabanda, citada siempre que se tratan de explicar las soluciones “barrocas” que analizamos en este trabajo, como la fachada del lado norte del *peristylum* del Palacio de las Columnas en Ptolemais:

“En Tralles, Apaturio de Alabanda pintó con destreza artística unos decorados en un pequeño teatro, que denominan ecclesiasterion. Pintó columnas, estatuas y centauros que soportaban el arquitrabe, techos con cúpulas, salientes muy acusados de frontones, cornisas adornadas con cabezas leoninas, que sólo tienen sentido como canalones para verter el agua de los tejados. Además con una gama muy variada de colores pintó encima un «episcenio», con cúpulas, pórticos, medios frontones y todo lo que propiamente pertenece al conjunto de la techumbre. Como el aspecto de semejantes decorados satisficiera gratamente, debido a la rica y abundante variedad de objetos, todo el mundo estaba ya a punto de aplaudir su trabajo, cuando se adelantó el matemático Licinio diciendo que: «los habitantes de Alabanda eran considerados hombres hábiles para abordar cualquier tema de carácter civil, pero que por un defecto de escasa entidad eran estimados como personas ineptas, simplemente porque en su Gimnasio todas las estatuas imitaban a oradores apasionados y, sin embargo, en el foro sus estatuas imitaban a atletas lanzando el disco, corriendo o jugando a la pelota. Esta inconveniente y chocante ubicación respecto a las propiedades de cada lugar, favoreció que la ciudad tuviera fama de escasa sensibilidad. ¡A ver si ahora, ante estos decorados de Apaturio, nosotros resultamos ser alabandeses o abderitas! Pues, ¿quién de vosotros coloca sobre el tejado de la casa otra casa o columnas, o frontones artísticamente decorados? Estos elementos se colocan sobre los entramados, pero no sobre las tejas de los techos.

²⁶³ “Tales construcciones deben lograr seguridad, utilidad y belleza. Se conseguirá la seguridad cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa elección de los materiales, sin restringir gastos. La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución –según sus propias características– orientadas del modo más conveniente. Obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría” (Vitruvio I, 3, 2)

Concluyendo, si aceptáramos en las pinturas lo que no guarda ninguna correspondencia con la realidad objetiva, nos adheriríamos a tales ciudades, que han sido consideradas como ignorantes por estas incoherencias”²⁶⁴.

Pero en realidad, como hemos visto, estas innovaciones no serían fruto de la ignorancia, sino más bien del refinamiento y del afán innovador, de raíz filohelénica, que enriqueció a la arquitectura romana y permitió su desarrollo, a medida que el Imperio se ampliaba y asimilaba culturas orientales en general y helenísticas en particular. Innovaciones y soluciones que nacen en este periodo en todos los medios analizados, como reflejo de la realidad constructiva o bien como investigación más o menos independiente, no obstante partiendo siempre de un fuerte sustrato tardohelenístico donde se encontraban balbuceos de las estructuras que Roma asimilará poco a poco e integrará en su repertorio durante la dinastías Julio-Claudia y Flavia; y desarrollará, difundirá, monumentalizará y dotará de mayor organicidad y coherencia especialmente durante la dinastía Antonina, como veremos a continuación. Algunos modelos del periodo julio-claudio quedarán solamente en eso, sin gozar de fortuna posterior, como la peculiar combinación de molduras del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. No así otros modelos, como el larario de la casa del Príncipe de Nápoles, que se repetirá en época antonina en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, o algunos elementos vistos en Éfeso.

Por fortuna, cada vez nos alejamos más de la visión tradicional de la arquitectura romana como repertorio de soluciones constructivas encaminadas a satisfacer el supuesto carácter austero y el sentido práctico asociados a dicha civilización. Si bien tales conceptos construyen la imagen que los tradicionalistas romanos quisieron dar de sí mismos, reivindicando su romanidad basada en los *mores maiorum*, es tan ficticia como el sentimiento de rechazo de la sociedad romana hacia los modelos culturales y políticos helenísticos. En la esfera artística, el disimulo con que la élite pretendía hacer pasar inadvertido su filohelenismo se refleja en testimonios tan elocuentes como el célebre discurso en el que Cicerón acusa a Verres del robo de estatuas en Sicilia²⁶⁵. Dicha fuente refleja por un lado la pasión desmedida de Verres por el arte griego clásico y helenístico, al tiempo que los profundos conocimientos de Cicerón en la materia, que, no obstante, trata de disimular para ganarse al público romano y sumarse a la pose tópica de respeto por la tradición:

*“Erat apud Heiium sacrarium magna cum dignitate in aedibus a maioribus traditum perantiquum, in quo signa pulcherrima quattuor summo artificio, summa nobilitate, quae non modo istum hominem ingeniosum et intelligentem, verum etiam quemvis nostrum, quos iste idiotas appellat, delectare possent, unum Cupidinis marmoreum Praxiteli; nimirum didici etiam, dum in istum inquiri, artificum nomina.”*²⁶⁶

De un juicio notorio pasamos a un matrimonio de Estado. La unión de César y Cleopatra, matrimonio entre Roma y el reino ptolemaico de Egipto –romance político repetido por el también malogrado Marco Antonio– encarna el principio del fin de esa idea de romanidad tradicionalista y las contradicciones que encerraba. Aunque las tensiones en uno y otro sentido eran palpables, se iniciaba la andadura hacia un Imperio integrador, romano y orientalizado. Por su parte Augusto, sucesor político de César y moderador de los desmanes de Marco Antonio, después de su formación en Grecia fue el gran creador de la ficción que consiguió llevar a Roma al equilibrio, como *princeps* de esa República que es monarquía helenística e Imperio que pretende ser República. Este periodo tan breve resume la puesta a punto de una civilización ecléctica, sincrética, integradora, ciertamente post-helenística, conceptos que se aplican con facilidad a todas las esferas de la vida romana del momento, entre ellas al arte, cuyos mecenas pretendían adquirir y emular la cultura y el refinamiento que los «orientes» helenizados les ofrecían. Así, se pasó del disimulo de Cicerón en un

²⁶⁴ Vitruvio VII, 5, 5-6.

²⁶⁵ Cicerón, *In Verrem* II.1., 53ss. y II.4, 4ss.

²⁶⁶ *Ibid.*, II.4, 4.

apasionado juicio, a la exageración de Horacio en una carta escrita a Augusto: “*Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit in agresti Latio*”.²⁶⁷

En definitiva, Grecia conquistó a Roma por la fuerza de las artes, pero Roma también hizo una aportación fundamental, pues, del mismo modo que Alejandro había hecho previamente, el Imperio integró y asimiló una infinidad de culturas, dando lugar a una especial *koiné* mediterránea que perduraría durante siglos y que marcó para siempre el arte occidental. Lo que sucede en este momento de desarrollo de la arquitectura romana se puede simplificar con la idea general que M. Rekowska-Ruszkowska aplica a la “serliana” o al “arco sirio”, como “*Greek tradition and Roman invention*”²⁶⁸. Dicha asociación de términos, aparentemente contradictoria por la antítesis que genera, puede traducirse en la amalgama de tendencias que recoge el proceso en el que se integra dicha estructura: por un lado, la fragmentación helenística, unida a la evolución de recursos como la bóveda y el arco de descarga, ligados a su vez a la monumentalidad romana y su búsqueda de cohesión, organicidad y coherencia estructural, tectónica, visual y funcional. Las necesidades de circulación y visualidad (enmarcación y/o separación, realce del eje axial, generación de planos espaciales, etc.), así como los trasvases iconográficos y de significado, potenciaron el desarrollo de tipologías que, unidas a la versatilidad del motivo en todos los frentes posibles, condicionaron su elección como estructura idónea en ámbitos de una especial significación o monumentalidad, habitualmente vinculados con la expresión del poder.

En dicho proceso, cada vez tenemos más claro el papel protagonista de dos ámbitos helenísticos fundamentales: el Asia Menor postseléucida y el Egipto ptolemaico. Su actividad innovadora se lleva a cabo de manera casi paralela y se llega a confundir en lugares donde confluyen ambas influencias, como en el reino nabateo, Siria y Occidente; no obstante, en este trabajo minimizamos el papel seminal otorgado tradicionalmente a Siria. En general, hablamos de una orientalización (helenización) de la arquitectura romana y una romanización de la arquitectura tardohelenística prácticamente simultáneas en el tiempo y en el espacio, como es patente en ejemplos fundamentales como la puerta de Maceo y Mitrídates en Éfeso, los ejemplos comentados en Antioquía y Nicea, la monumentalización de ambientes de representación en el norte de África y las novedades introducidas en ninfeos itálicos, entre otras obras occidentales. La pintura romana sufre la misma orientalización, sobre todo en el II estilo, especialmente deudor del foco alejandrino y que afecta a las demás artes. Con respecto a la numismática y la toréutica, presentan modelos semejantes a los de la arquitectura real, aunque debido a sus simplificaciones, como ocurre por ejemplo con el IV estilo, es muy arriesgado extraer conclusiones terminantes. A este respecto, y pese a las aclaraciones que hemos aportado al respecto, el modelo real del templete representado en la espada de Tiberio sigue siendo una incógnita, aunque posteriormente –como veremos al comentar obras de toréutica del periodo antonino y arquitecturas de época de Diocleciano– en la arquitectura vinculada al ámbito militar se observan modelos semejantes. Como hemos comentado, creemos que aún queda mucho por saber acerca de posibles modelos efímeros y/o portátiles, realizados en madera u otros materiales ligeros, que podrían explicar las lagunas presentes en el panorama general de la arquitectura romana. Si existió un anfiteatro realizado en madera, además formado por dos mitades móviles según atestigua Plinio²⁶⁹, ¿cómo no pudieron crearse novedades como las que

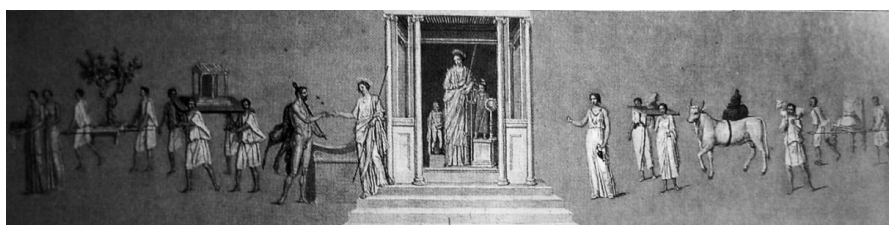
²⁶⁷ Horacio, *Epist.* II, 1, 156-157.

²⁶⁸ Rekowska-Ruszkowska 2013b.

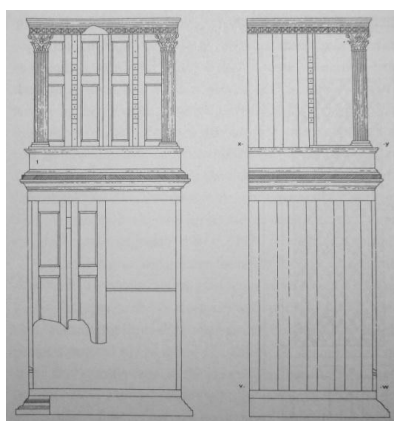
²⁶⁹ Plinio XXXVI, 117-120 (ed. E. Torrego 2001, pp.165-166): “[C. Curión (m. 49 a. C.)] construyó dos teatros de madera muy grandes, uno junto a otro, que estaban suspendidos sobre pivotes móviles. Cuando comenzaba, antes del mediodía, el espectáculo de los juegos, uno estaba opuesto al otro [...] de repente se les hacía girar –según consta, después de los primeros días, algunos espectadores incluso permanecían sentados durante la operación– y entonces, al encontrarse los extremos de cada uno de los teatros, Curión formaba un anfiteatro y ofrecía combates de gladiadores,

insinuamos? Podríamos pensar en la monumentalización de microarquitecturas como las presentes en baldaquinos, carros procesionales, etc. como sucede en extremo Oriente²⁷⁰. En Roma, se contaba con templete portátiles usados en procesiones como la representada en la casa de las Bodas de Hércules en Pompeya. Asimismo, microarquitecturas semejantes, se atestiguan en edículos de madera procedentes de Herculano²⁷¹ (antes de 69 d. C.), y en emisiones numismáticas con la representación del carro *carpentum*, al menos desde época Druso, con uso de arco desde al menos época de Tiberio.

Finalmente, las dinastías Julio-Claudia y Flavia dejan la puerta abierta a innovaciones en la llamada “arquitectura mixtilínea” romana. A este respecto, el principal ejemplo analizado es la puerta de Maceo y Mitridates, con combinación de líneas curvas y rectas tanto a nivel de planta (nichos) como de alzado (“dinteles arcuados”). Pero también resultarían significativas las novedades de los célebres arquitectos de Nerón y Domiciano, por lo que sabemos, al menos a nivel de plantas mixtilíneas, como es patente en la *Domus Flavia* del Palatino.



Pintura de la casa de las Bodas de Hércules, Pompeya (acuarela de Francesco Morelli y detalle del original).



Armario con edículo procedente de la casa del Sacello di Legno, Herculano (Mols 1999, fig. 145). Edículo lúneo con capiteles de hueso, de Herculano (Mols 2007-2008, fig. 6).

habiendo hecho girar a un pueblo romano que se convertía así él mismo en un espectáculo aún mayor. No sé a quién admirar más, si al inventor o el invento, si al arquitecto o al autor de la idea, si a la audacia de emprenderlo o la de ordenarlo [...].”

²⁷⁰ Por ejemplo, el caso más notable es la definición de la tipología de templo hindú en el ámbito de experimentación del conjunto de los *rathas* de Mahabalipuram.

²⁷¹ Sobre estos muebles *vid.* Mols 1999, cat. 41; Ulrich 2007, pp. 230-231; Mols 2007-2008, pp. 148-149.



Moneda dedicada a Druso (cónsul y m. 9 a. C.) por Augusto.



Monedas dedicadas a Julia por Tiberio.



Moneda dedicada a Agripina Senior (m. 33 d. C.) por Calígula, 37-41 d. C. Moneda dedicada a Agripina Minor (r. 49-54 d. C.; m. 59 d. C.) por Claudio, 50-54.

CAPÍTULO 2: DESARROLLO EN EL IMPERIO ROMANO: DINASTÍA ANTONINA (96-192 D. C.). LA EDAD DE ORO DE LA ARQUITECTURA ROMANA

ARQUITECTURA

En esta apartado expondremos sucintamente los ejemplos que interesan para el desarrollo de la “serliana”, el “arco sirio” y el frontón que acoge un arco (sea “sirio” o no) durante el periodo antonino. Una vez estudiados en el apartado precedente los focos principales de origen de las estructuras que nos interesan, optamos aquí por un discurso en el que prima la compartimentación cronológica frente a la geográfica. Ello se debe también a que en la dinastía Antonina, la helenización está ya plenamente asumida, aunque veremos de qué manera se enfatizan algunos de sus aspectos, en lo que podríamos llamar un *revival* de helenístico con los “buenos emperadores”. No obstante, destacaremos algunos focos concretos por la importancia de sus innovaciones, en muchos casos dependientes de una tradición previa, como tendremos ocasión de analizar en Éfeso, caso en el que nos detendremos porque resulta fundamental para entender todo el periodo y la aparición definitiva del “frontón sirio”. Asimismo, en dicho periodo de riqueza generalizada, de frenesí constructivo y, en definitiva, de configuración de un nuevo mundo en el momento en que el Imperio alcanza su máxima extensión, paralelamente a ese *revival* helenístico se asiste a un claro trasvase de modelos entre la arquitectura pública y privada, templo, casa y tumba, que se enriquecen mutuamente persiguiendo objetivos comunes. Asimismo, en este apartado separaremos las soluciones de arco sobre intervalos de dintel, por un lado, y “arco sirio” o “dintel arcuado”, por otro.

Asia Menor

El ejemplo de datación segura más temprano de periodo antonino que podemos insertar entre los motivos que afectan al desarrollo de la “serliana” es el arco de Demetrio y Apolonio en Perge (septiembre 81 – 83/84 d. C.)²⁷², ciudad de Panfilia. Sobre un cuerpo tetrástilo con frontón partido, que forma el gran vano del edificio, se sitúa un arco moldurado que se introduce tras los ángulos del frontón. Se trata de un manejo muy libre de dichos elementos, que informa tanto del interés por el realce que ofrece la composición tetrástila y el frontón partido, como el deseo de asociar dicho esquema al arco.



Arco de Demetrio y Apolonio, Perge (Inan 1989, fig. 1)

²⁷² Inan 1989; Raming 2009, cat. I/ R 1, pp. 226-227.

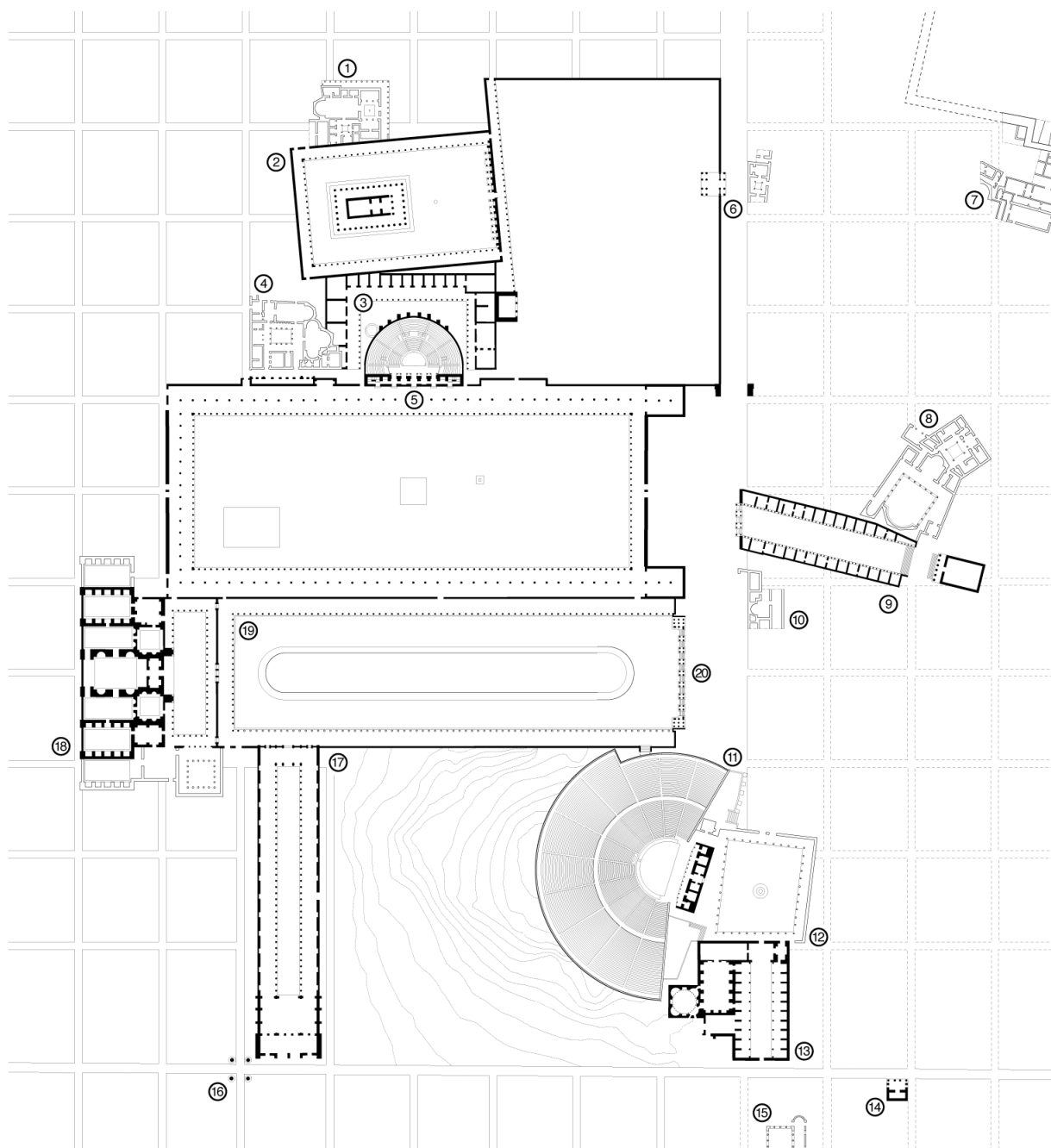
Dos núcleos paradigmáticos: Afrodísias y Éfeso

Uno de los ejemplos más relevantes para el conocimiento de la “serliana”, además no incluido en la tesis de E. Raming, lo constituye la excepcional basílica civil de Afrodísias (fines s. I d. C.)²⁷³, en Caria. El edificio enlaza la zona sur del centro de la ciudad con el ágora sur, uno de los espacios públicos más importantes de Afrodísias²⁷⁴. De hecho, la topografía de la ciudad invita a pasar desde el sur hacia el ágora a través de la basílica, así se evitaría el bullicio, el calor o frío de la calle situada al este, así como el desnivel situado en el lado oeste, la colina donde donde está excavado el teatro. En el vestíbulo norte de la basílica se dispone una “serliana” que cierra la nave central del edificio mirando hacia el norte y que se remata con un frontón triangular solidario con el muro. De este modo, mirando desde el sur en el interior, la “serliana” destaca como telón de fondo en la nave central y realza el pasaje desde la propia basílica al ágora, como si se tratase de un arco honorario, circunstancia que se aprovechó para colocar más tarde una estatua ecuestre y una gran figura femenina. Resulta un ejemplo especialmente afortunado debido a que, a pesar de ser un espacio interior, semeja un espacio abierto, lo cual es posible gracias a la aplicación de la “serliana” como fachada y –a su vez– como diafragma. El efecto también se consigue gracias a la eficacia de dicha estructura para crear espacios más diáfanos en los que además se subraya el eje axial. El arco de la “serliana” se proyecta en la fachada principal, donde realza un esquema tetrástilo, aunque el entabamento no se rompe y por ello no en dicha fachada no llega a formarse una verdadera “serliana”, aunque demuestra una tendencia semejante a la del edificio representado en las monedas de época de Claudio que comentamos en el apartado anterior. Estos edificios, propileos, basílicas, o estructuras semejantes, serían importantes para la experimentación de la combinación de los sistemas arcuado y arquitrabado, como es patente en ejemplos como las basílicas de Éfeso y Aspendos²⁷⁵.

²⁷³ En general, Stinson 2007; Stinson 2008a; Stinson 2008b; Stinson 2012. Según dicho autor, el edificio “*interests art historians because of its remarkable sculptural decoration, and historians because of Diocletianic edicts inscribed across its N façade in the early 4th c. A. D. Less attention has been paid to the building itself.*” (Stinson 2008a, p. 79).

²⁷⁴ Para el desarrollo arquitectónico de Afrodísias desde el periodo tardohelenístico la antonino, *vid.* Ratté 2002; Ratté 2008.

²⁷⁵ Sobre los elementos comunes de las basílicas de Éfeso y Afrodísias, *vid.* Stinson 2007.



KEY

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| 1. HOUSE | 11. THEATER |
| 2. TEMPLE OF APHRODITE | 12. TETRASTOON |
| 3. SCULPTORS' WORKSHOP | 13. THEATER BATHS |
| 4. HOUSE | 14. GAUDIN'S FOUNTAIN |
| 5. BOULEUTERION AND NORTH AGORA | 15. GAUDIN'S GYMNASIUM |
| 6. TETRAPHYLON | 16. TETRAKIONION |
| 7. HOUSE | 17. BASILICA |
| 8. HOUSE | 18. HADRIANIC BATHS |
| 9. SEBASTEION | 19. SOUTH AGORA |
| 10. HOUSE | 20. AGORA GATE |

APHRODISIAS

RESTORED PLAN OF CITY CENTER

0 25 50 100m

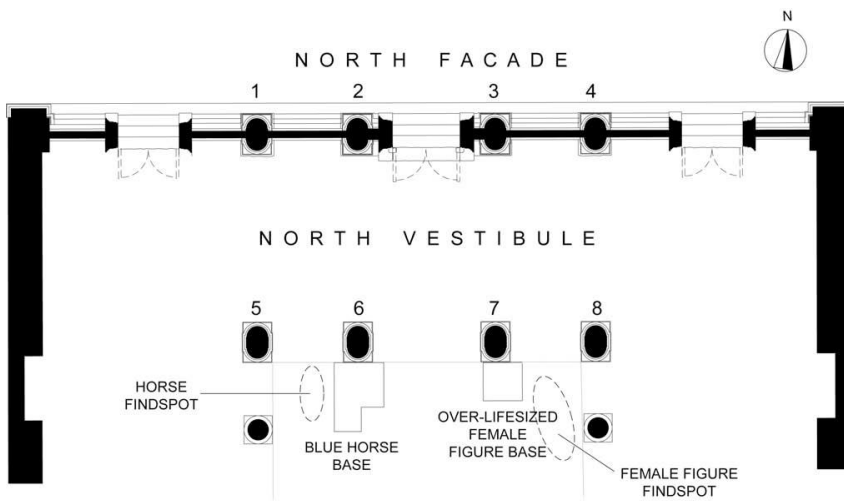
SHOWN 1:3000
CONTOUR INTERVAL, TWO METERS

H. MARK, 1999, 2005

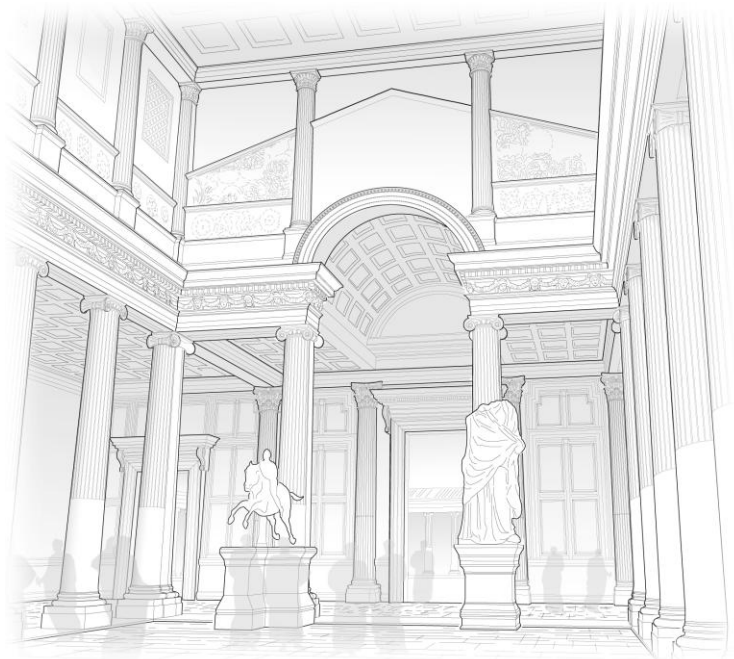
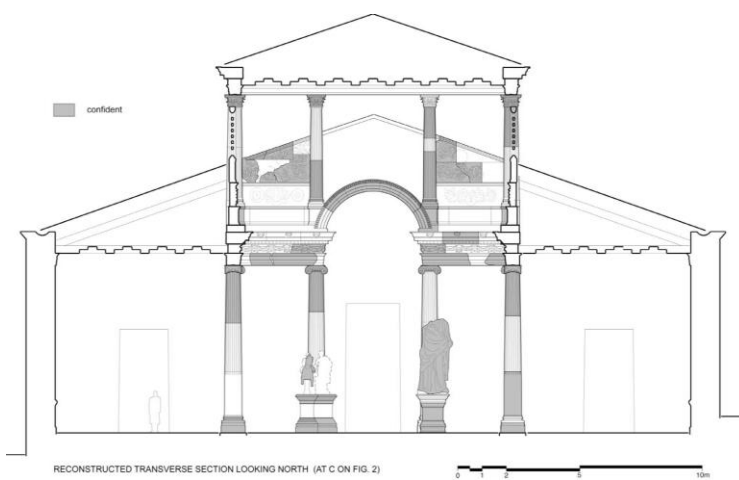


revised 7/23/05

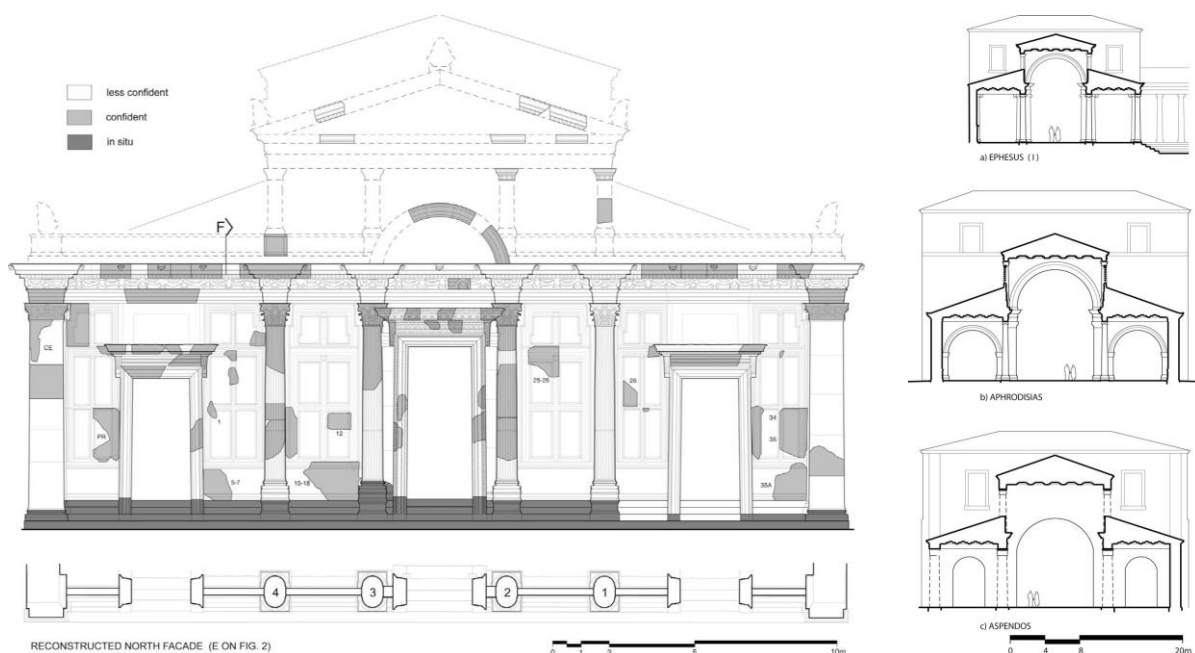
Planta del centro de Afrodisias (Stinson 2007, fig. 2). Edificios de los que hablamos en este trabajo: n. 17 (basílica), n. 20 (puerta del ágora), n. 6 tetraphylon.



Planta de vestíbulo norte, basílica de Afrodisias (Stinson 2008a, fig. 12).



Vestíbulo norte visto desde el sur, basílica de Afrodisias (Stinson 2008a, figs. 5, 13).



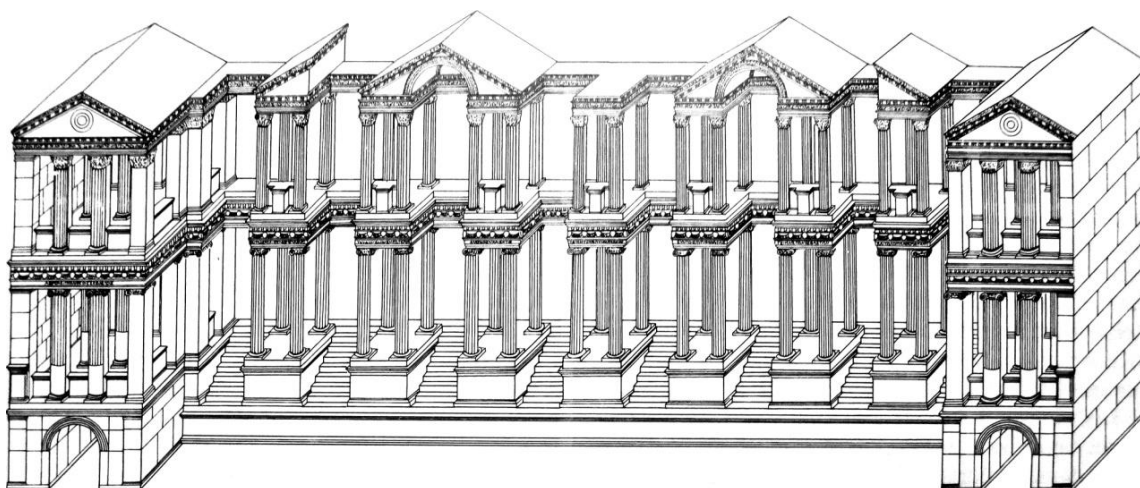
Fachada norte de la basílica, Afrodisias (Stinson 2008a, fig. 17). Comparación entre secciones de las basílicas de Éfeso, Afrodisias y Aspendos (Stinson 2008a, fig. 27).

La misma plaza del ágora sur de Afrodisias, se realza, ahora en su lado este, por medio de una puerta monumental a modo de propileo, que carece de cualquier otra función excepto de servir de realce visual de espacio tan prestigioso. Se trata de un amplio diafragma entre dos cuerpos laterales salientes. El conjunto se data en periodo antonino por diversas inscripciones²⁷⁶. El diafragma central se realiza por varios elementos, en particular por las escaleras en las que apoya y por la presencia de dos cuerpos principales rematados por “serliana” con frontón, que constituyen los dos accesos principales, centrando el conjunto; otros cuerpos lo dotan de frontones partidos que realzan los dos ingresos centrales. Las “serlianas” con frontón son fundamentales para el realce de la fachada y para la denotación de una carga especial al espacio al que preceden, del mismo modo que veíamos con la “serliana” de la basílica, aunque en este caso el despliegue es aún más monumental gracias al espacio disponible en el exterior, junto a una de las calles principales de la ciudad y muy cerca del acceso al teatro. Sería sin duda un hito visual en dicha área y no dejaría indiferentes a los viandantes; se trata de la última gran fachada construida en la ciudad, con aproximadamente 60 m de longitud y 15 o 20 de altura²⁷⁷. Constituye al mismo tiempo no solamente un realce del ágora, sino que además de los baños de Adriano, ya que está en eje con ellos. De tal modo, en dicho contexto la puerta monumental destaca un espacio cívico y de representación del poder del Imperio, la bonanza y la felicidad públicas. Ello se evidenciaba por la inscripción y por la presencia de esculturas de la dinastía Antonina y de ciudadanos egregios en los intercolumnios²⁷⁸.

²⁷⁶ Ratté 2002, p. 22.

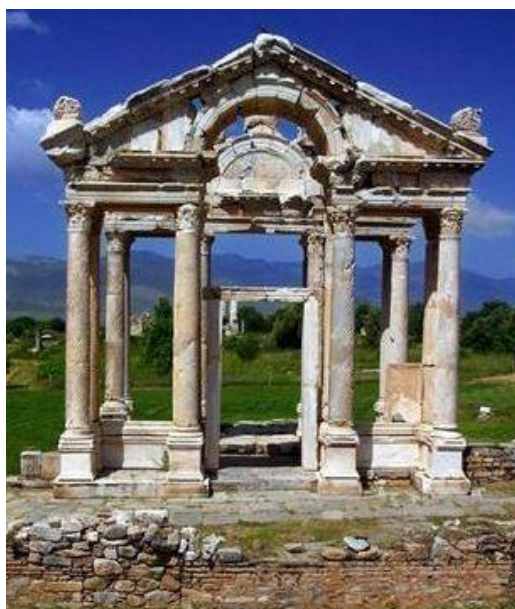
²⁷⁷ Stinson 2008, p. 64.

²⁷⁸ *Ibid.*



Puerta del ágora sur de Afrodiasias (Ratté 2002, fig. 15)

Aunque se trata de una obra de principios del periodo Severo, resulta obligada la mención en este apartado del *tetrapylon* de Afrodiasias²⁷⁹, ya que es totalmente deudor de la tradición constructiva del periodo antonino en la ciudad. Se trata del acceso oriental al *temenos* de templo de Afrodita. Su esquema es una reelaboración de uno de los cuerpos con “serliana” rematada por frontón de la puerta del ágora sur. Pero la estructura es algo más compleja, ya que combina dos pórticos tetrástilos diferentes en el mismo complejo, que además presentan dos alternativas a la inclusión del arco en dicho esquema. La solución de la fachada que mira al exterior se resuelve con la citada “serliana” rematada por frontón triangular. La que mira al interior, se articula a base de un frontón triangular partido cuyas alas ocupan los intercolumnios laterales, mientras que el intercolumnio central, retranqueado, está ocupado por un arco con decoración en su interior y rematado por la cúspide del frontón; sería como fragmentar el modelo de arco ciego introducido en un frontón y proyectar su parte central hacia el fondo por medio del retranqueo.



Tetrapylon de Afrodiasias.

²⁷⁹ El principal estudio del edificio se hizo con motivo de su anástilosis, Paul 1996.

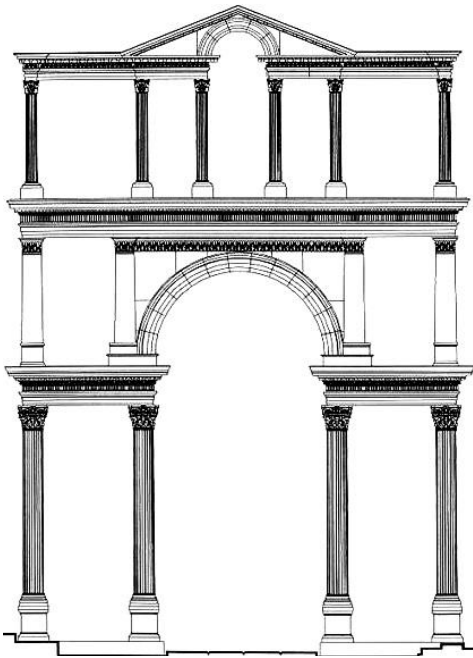


Tetrapylon de Afrodísias.

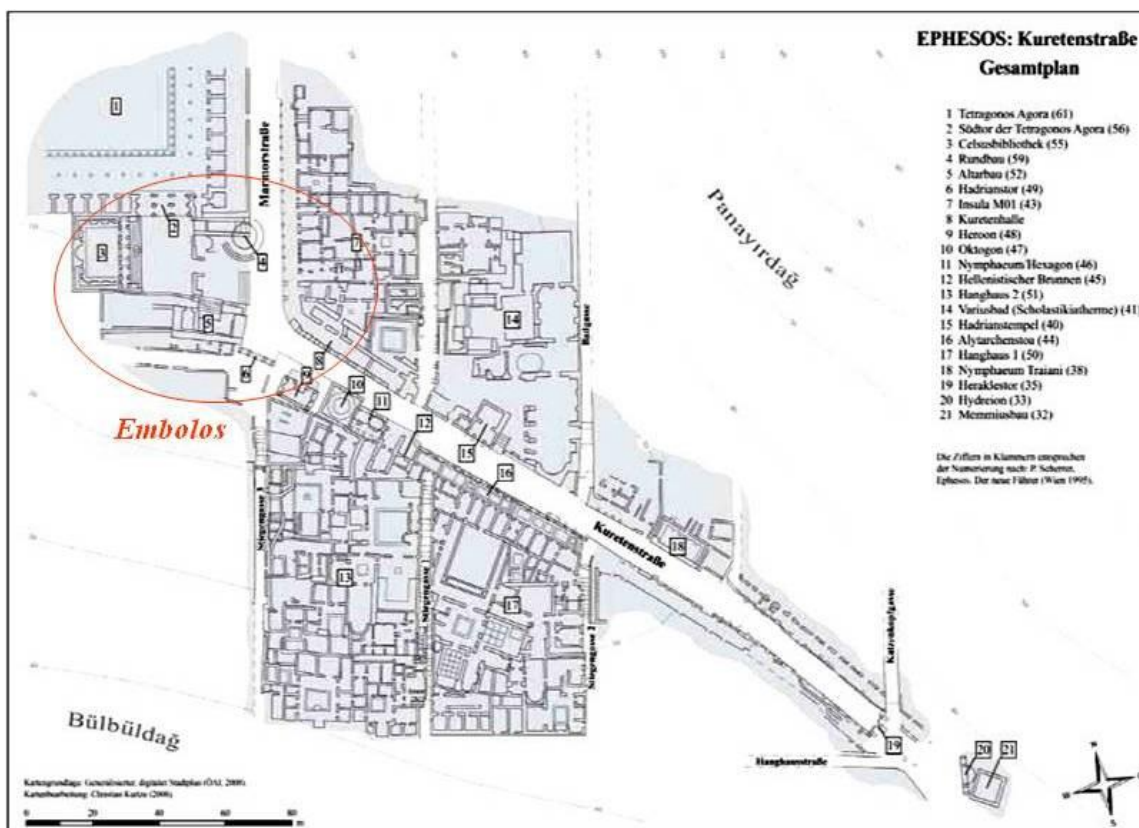
La puerta de Adriano en Éfeso (finales reinado de Trajano – principios reinado de Adriano)²⁸⁰ se integra en el área denominada *embolos* y en el inicio de la calle de los Curetes (llamada así por ser escenario de procesiones protagonizadas por los curetes, sacerdotes del templo de Ártemis). Dicha área incluye varios monumentos funerarios helenísticos como el *heroon* de un desconocido, el de Arsinoe IV (hermana de Cleopatra VII) y el de Androclo (fundador mítico de Éfeso), y monumentos romanos posteriores conmemorativos y/o de carácter funerario, como la puerta de Maceo y Mitrídates (como dijimos, en honor de Augusto, Julia, Livia y Agripa, este último fallecido en 12 a. C., años antes del inicio de la construcción), seguida de la famosa tumba-*heroon* de Celso en forma de biblioteca. Al conjunto se añade en la calle Curetes el ninfeo y el templo de Adriano (117/118 d. C.), santuario dedicado al emperador en el gimnasio de Publius Quintilius Valens Varius, así como el altar dinástico antonino –siguiendo el modelo del gran altar de Pérgamo– junto a la plaza formada por la puerta de Maceo y Mitrídates y la biblioteca de Celso. Unos y otros atestiguan el papel de la topografía y de los edificios precedentes para dotar de importancia y de una significación especial a las nuevas construcciones²⁸¹. Por medio de los monumentos dedicados a los nuevos gobernantes romanos y sus colaboradores se ha llevado a cabo una apropiación del territorio más prestigioso de la ciudad, inmerso en un recorrido ceremonial; de este modo los destinatarios de tales honores –y por extensión, el propio Imperio– se han equiparado al mítico fundador y a príncipes helenísticos –y su *basileia*–. Pero la apropiación no se ha restringido al espacio físico, sino que afecta también a algunas tipologías arquitectónicas y sus elementos decorativos, de raíz tardohelenística. Así, desde el s. I a. C. hasta mediados del s. II d. C. el prestigio del lugar y la carga sagrada de los enterramientos más antiguos se transmitía a los sucesivos monumentos, ya fueran de carácter conmemorativo y/o funerario. En el caso concreto de la puerta de Adriano, observamos que se ha querido superar a los monumentos precedentes tanto en la innovación formal como en el tamaño. Además se ha escogido un punto clave dentro del *embolos* y cerrando la perspectiva de la calle de Mármol. La composición del edificio, nuevamente un monumental diafragma, es especialmente afortunada porque combina armoniosamente en dos pisos dos “serlianas” de tamaño muy diferente, que dotan al conjunto de un aspecto diáfano, pero al mismo tiempo son un reclamo visual, especialmente la superior ya que recuerda la fachada de un pequeño templo.

²⁸⁰ El principal estudio sobre esta puerta, Thür 1989.

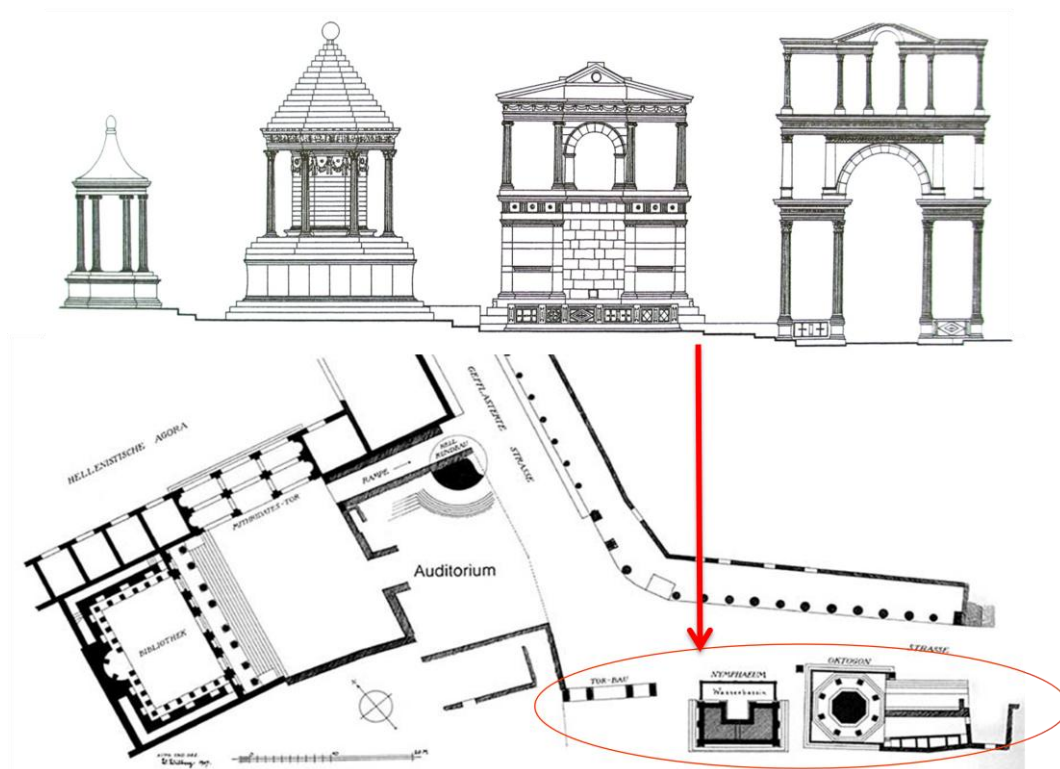
²⁸¹ De Maria 2010, *passim*.



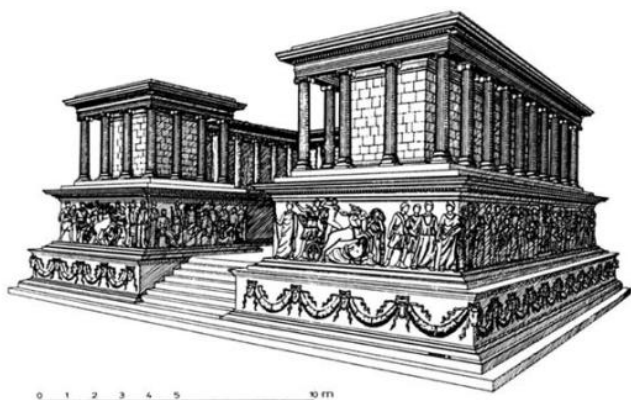
Reconstrucción (Thür 1989) y estado actual de la puerta de Adriano en Éfeso.



Planta del centro de Éfeso, destacando el *embolos* y su encuentro con la calle de Mármol y la calle de los Curetes, con la puerta de Adriano (6). En el ángulo noroccidental, ágora tetragona (1), puerta de Maceo y Mitrídates (2) y tumba-biblioteca de Celso (3). En la calle de los Curetes, *heroon* de un desconocido (9), *heroon* de Arsínoe IV llamado Octógono (10), *heroon* de Androclo (11), templo de Adriano (15) y stoa basílica llamada de Alitarco (16).



Alzado de los principales monumentos del *embolos* en el inicio de la calle de los Curetes: *heroon* de un desconocido (sustituido por un ninfeo que se señala en la planta), *heroon* de Arsínoe IV, *heroon* de Androclo, puerta de Adriano; y su relación con la planta de la misma área (reelaboración del autor).



Reconstrucción del altar de los Antoninos, Éfeso.

El templo de Adriano en Éfeso (117/118 d. C.) es un edificio fundamental, porque hasta la fecha constituye el primer ejemplo de fachada tetrástila rematada por “frontón sirio” claramente definido. Fue descubierto a finales de la década de 1950; la primera noticia publicada es de 1958²⁸², con lo cual permitió un vuelco en los estudios sobre el “frontón sirio” solamente después de dicha fecha²⁸³. Pese a ello, el sistema de engarce del arco y el entablamento sigue siendo en esencia el mismo que en casos anteriores (arco sobre

²⁸² Miltner 1958, pp. 52ss.

²⁸³ A este respecto, el trabajo más significativo del momento fue Crema 1961. En el ámbito de las representaciones numismáticas del “frontón sirio” también hubo una aportación importante, Kadman 1962.

dintel), pues las dovelas de arranque se colocan encajadas en un escalonamiento formado por arquitrabe, friso y cornisa. El verdadero arco se apoya en el arquitrabe, lo que ocurre es que las molduras simulan la continuidad del arco en las tres partes, gracias —especialmente— al ángulo que se talla en el arquitrabe, la disposición de la decoración del friso y la angulación del encuentro de la cornisa con el friso. El templo de Esta fachada asimismo plantea otras dos novedades importantes: la combinación de pilastras (extremos) y columnas (alternancia de soportes) y la proyección de una bóveda hacia el interior del *pronaos*. Con respecto a los elementos empleados, suponen una combinación o fusión de tradiciones previas que hemos analizado en la puerta de Maceo y Mitridates (“dintel arcuado”) y en la stoa basilica (combinación de arco y frontón, protagonismo de los grandes plintos para colocar esculturas frente a las columnas), así como sistemas constructivos empleados en nichos, exedras y bóvedas (auténticas cúpulas) de edificios tardohelenísticos y romanos²⁸⁴. Ello nos habla de la asunción de modelos tardohelenísticos y su *revival* antonino, con la adición de importantes novedades tras la perfecta comprensión del legado precedente. A nivel simbólico destaca no solamente la dedicatoria a Adriano, sino además la presencia de un busto de la diosa Tyché (Fortuna) en la clave del arco, que así enlaza la personificación de la ciudad y la felicidad pública con un edificio dedicado al emperador por un particular en el contexto del viaje de Adriano por Asia Menor y de las celebraciones del nuevo reinado²⁸⁵. En el tímpano semicircular del interior del pórtico según Hanfmann figura una extraña divinidad vinculada con la vegetación, tal vez Ártemis de los Pantanos²⁸⁶, surgiendo entre unos tallos y roleos. Todo ello, por lo que hemos expuesto, en un ámbito tan simbólico como la calle de los Curetes y en una ciudad muy relacionada con Ártemis desde antiguo, pues era la sede de uno de sus templos más importantes, incluido entre las maravillas de la Antigüedad. La vinculación Tyché-Artemis-Adriano es de gran relevancia y nos ayudará a comprender otros ejemplos de glorificación imperial, en los que también el “frontón sirio” juega un papel destacado, como el disco de Teodosio, en el que conceptos semejantes se expresan por medio de la diosa Tellus. En definitiva, con el templo de Adriano y otras obras contemporáneas, se inician procedimientos y tradiciones que, elaborándose con el tiempo, gozarán de gran fortuna.



Aspecto actual del templo de Adriano en Éfeso y su reconstrucción ideal (Barbara Thuswaldner, ÖAI).

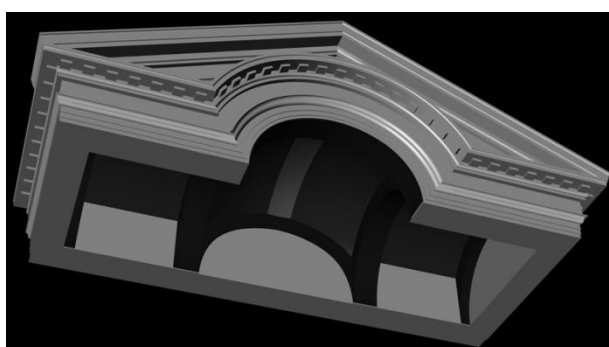
²⁸⁴ Por ejemplo, el *monopteros* de Pérgamo, una tumba a las afueras de Éfeso en el camino a Magnesia, el templo circular de Tyché en el ágora de Side, un edificio circular en Termessos. Sobre dichos ejemplos y un primer análisis de la importancia de la bóveda del templo de Adriano en Éfeso, *vid.* Quatember 2010, pp. 391-392; Quatember 2012, *passim*. Próximamente Quatember presentará el esquema completo de la bóveda y su despiece.

²⁸⁵ Thomas 2007, pp. 41-42.

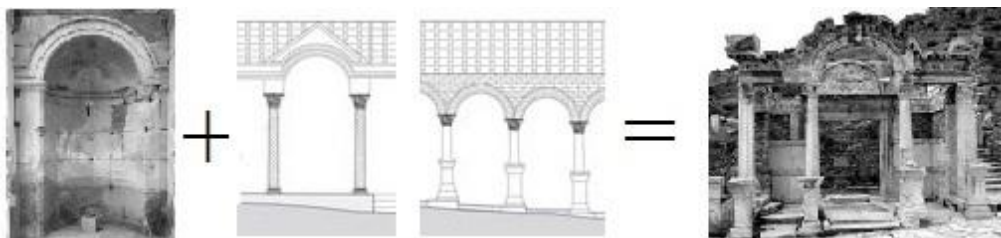
²⁸⁶ Hanfmann 1975, p. 56.



Detalle de la fachada del templo de Adriano en Éfeso, destacando el dovelaje de su verdadero arco (reelaboración del autor).



Reconstrucción digital de la bóveda del pórtico del templo de Adriano en Éfeso (Quatember 2012, fig. 1) y detalle de sus arranques desde el arco exterior (Quatember 2010, fig. 16).



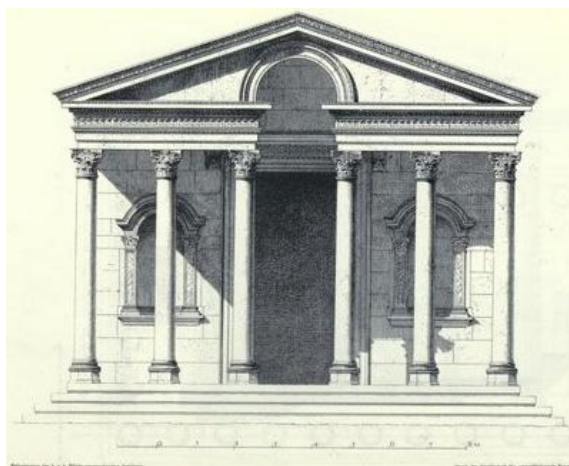
Esquema que resume los elementos ya presentes en la puerta de Maceo y Mitridates y en la stoa basílica de Éfeso que pudieron influir al templo de Adriano (reelaboración del autor).



Ártemis de los Pantanos (?) y Tyché decorando el templo de Adriano, Éfeso.

Otros templos y fachadas monumentales

A finales del reinado de Adriano e inicios reinado de Antonino Pío se construye en Termessos (Pisidia) el llamado templo Corintio²⁸⁷. Aporta la novedad de incluir la “serliana” en la fachada de un templo de grandes dimensiones, así como el “arco sirio” rematando los dos nichos del pórtico como en las puertas de Nicea que hemos comentado en el apartado julio-claudio; no obstante, aquí los “arcos sirios” tienen dovelaje, no son bloques monolíticos como en Nicea. La pieza de los extremos, en forma de “L” curva, es la verdadera novedad del despiece del “arco sirio”, más allá de la talla de molduras que hemos visto en el templo de Adriano en Éfeso.



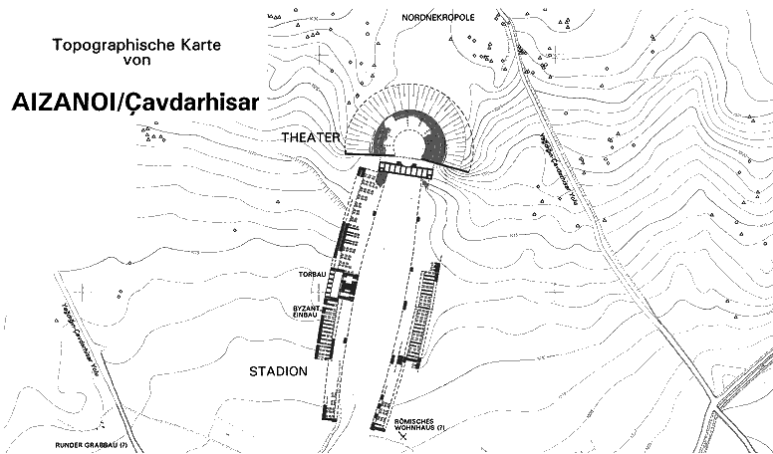
Fachada y detalles del pórtico del templo Corintio, Termessos (Lanckoronski 1892, fig. 38 y láms. IV, V, VII).

Durante el reinado de Adriano (117-138) se construye la fachada del edificio que cierra el estadio de Aizanoi (Frigia)²⁸⁸ y que al mismo tiempo se sitúa detrás del teatro. La fachada dispone

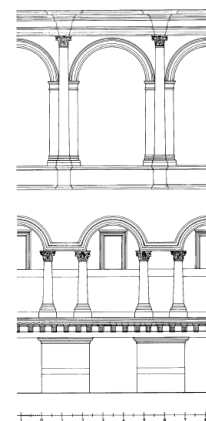
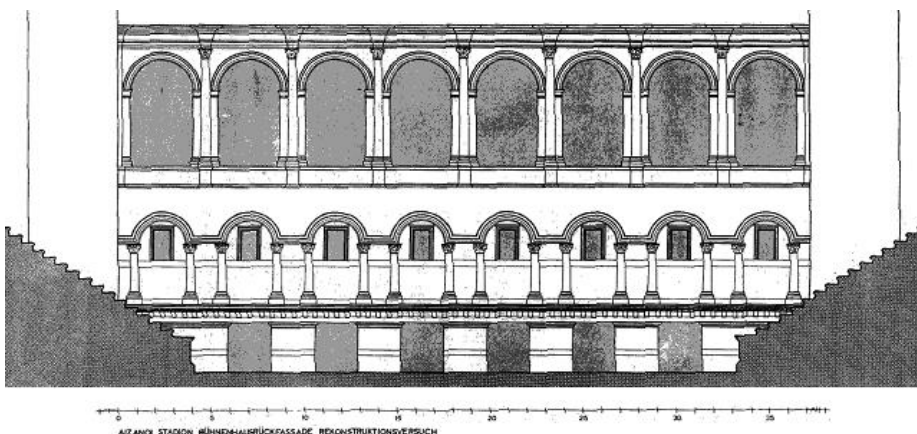
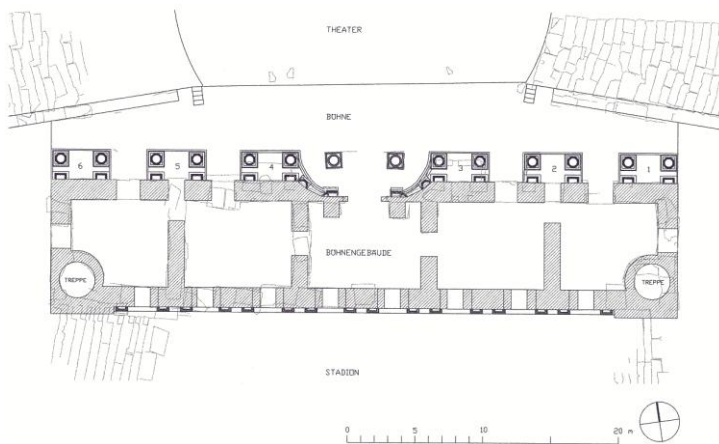
²⁸⁷ Lanckoronski 1892, pp. 84ss.; García Bellido 1979, pp. 456-457.

²⁸⁸ Akurgal 1987, p. 128; Hoffmann 1993; Hoffmann, Meyer-Schlichtmann, Mosch 1993; Stubenrauch 2006, I, pp. 31-42.

en su piso bajo –de la primera etapa constructiva– aproximadamente al nivel de los ojos de los espectadores, un grupo de “serlianas” en secuencia resueltas con “arcos sirios” que dotan al conjunto de continuidad. El monumento, cierre monumental de la perspectiva del estadio, se ha interpretado como exaltación del poder de una familia local²⁸⁹.

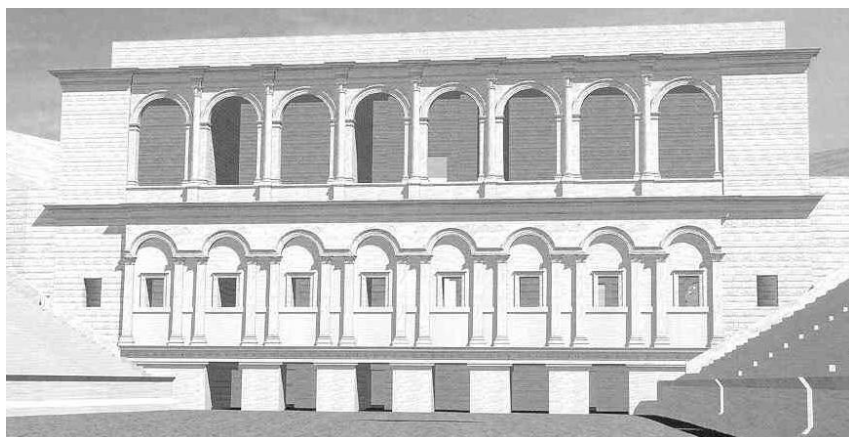


Detalle de la planta de Aizanoi (Stubenrauch 2006, I, p. 40).



Reconstrucciones del edificio de cierre del estadio, Aizanoi (Stubenrauch 2006, II, pl. XVI).

²⁸⁹ Rohn 2004.



Reconstrucciones del edificio de cierre del estadio, Aizanoi (Stubenrauch 2006, II, pl. XVI).

Otro monumento que sigue un esquema muy similar al piso bajo del edificio de cierre del estadio de Aizanoi es la gran puerta triple de Antioquía en Pisidia, construida entre diciembre del 128 d. C. y diciembre del 129 d. C.²⁹⁰, en época de Antonino Pío (r. 138-161 d. C.). Constituye un arco honorario de gran monumentalidad, deudor del propileo de tradición tardohelenística situado en el recinto del templo de culto imperial en la misma ciudad, que vimos en el capítulo julio-claudio. El nuevo arco triple lleva aquellas soluciones a su máximo grado de desarrollo y explota la “serliana” en secuencia y adosada a los machones del arco de modo semejante al que veíamos en el arco de Saintes, aunque ahora reforzando el eje axial de manera mucho más marcada y con un equilibrio de proporciones exquisito. La aplicación del “arco sirio” en puertas monumentales afecta asimismo a la puerta norte de Olba (Isauria), probablemente del s. II d. C.²⁹¹ y al propileo del distrito noreste de Mileto (Jonia), construido durante el reinado de Antonino Pío y principios del periodo severo²⁹².



Puerta triple, Antioquía de Pisidia (Robinson 1926, fig. 1).

²⁹⁰ Robinson 1926, pp. 45-56; Waelkens 1998, pp. 96-99.

²⁹¹ Raming 2009, cat. II/ J 6.

²⁹² Raming 2009, cat. II/ J 8.



Puerta norte, Olba.



Abb. 358: Milet, Propylon des Nordostbezirkes, Gebölk.

Detalle del arco del propileo de sector noreste, Mileto.

Finalmente en Asia Menor también encontramos otras soluciones que reúnen de manera innovadora los sistemas arcuado y arquiteado. Durante el reinado de Antonino Pío se construye la stoa basílica de Hierapolis (Frigia), un edificio singular por su monumental columnata que combina secciones de entablamento a modo de “dados brunelleschianos” sobre los que apoyan arcos²⁹³. Las formas y la iconografía desplegadas en el edificio semejan a las empleadas en edificios destinados a espectáculos; el mensaje concreto podría estar vinculado a los *munera* celebrados en sus proximidades o en el cargo del comitente como *editor* de los juegos gladiatorios²⁹⁴. A finales del periodo antonino en Side (Panfilia) se construye el peristilo M de la llamada Sala Imperial²⁹⁵, que incluye un nicho cubierto semicircular cubierto con una solución original de “dintel arcuado” y rematado por un original arco en cortina de tres puntas. Este tipo de sala y fachada ya no se interpretan como lugar de culto imperial como proponía Yegül²⁹⁶, fundamentalmente porque no eran el ámbito donde se desarrollaba dicha liturgia; no obstante no dejan de ser un ámbito cívico celebrativo deliberadamente escenográfico y monumental donde se exaltaba al Estado y al emperador²⁹⁷.

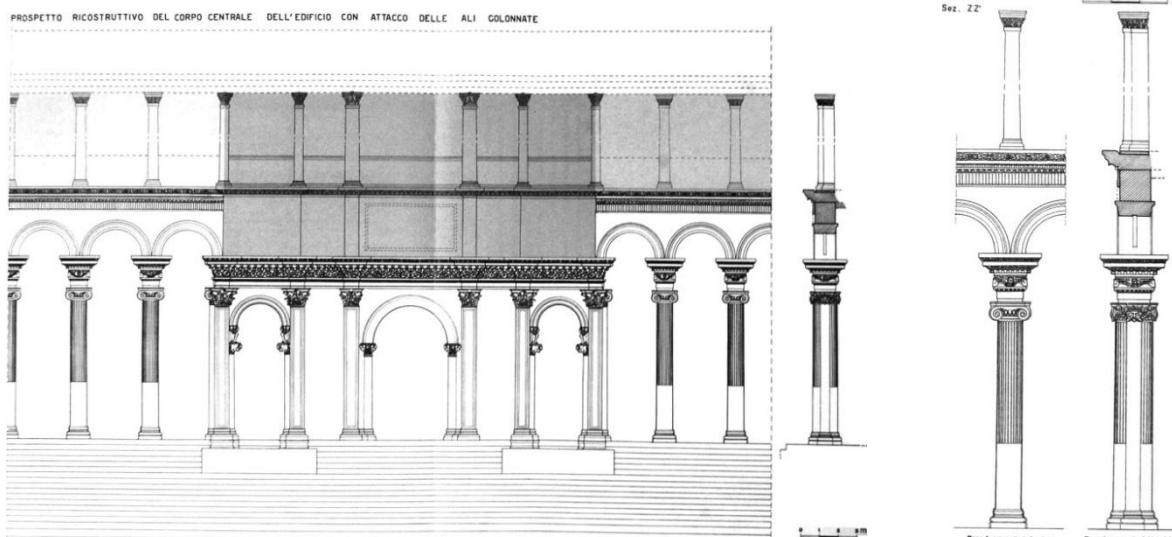
²⁹³ Rossignani, Sacchi 2007, pp. 367ss.

²⁹⁴ Rossignani, Sacchi 2011, especialmente p. 245.

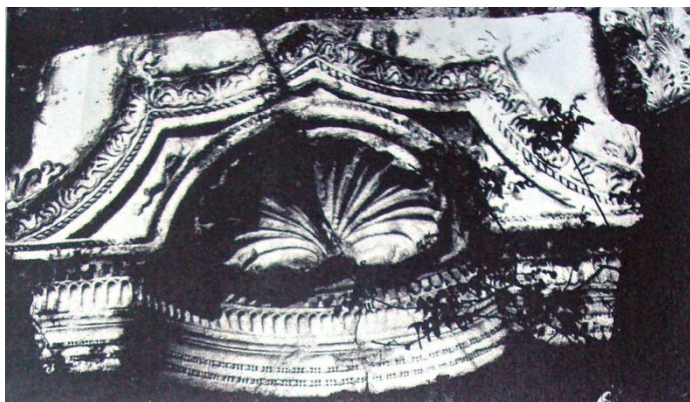
²⁹⁵ Raming 2009, cat. II/ L 1.

²⁹⁶ Yegül 1982.

²⁹⁷ Cfr. Burrell 2006.



Detalles del alzado de la stoa basílica, Hierápolis (Rossignani, Sacchi 2007, figs. 18, 8).



! Side, Peristylgebäude M, Kaisersaal, unteres Geschoss, linke Ecknische (Kat.-Nr. II/L1)

Nicho del peristilo M , “Sala Imperial”, Side.

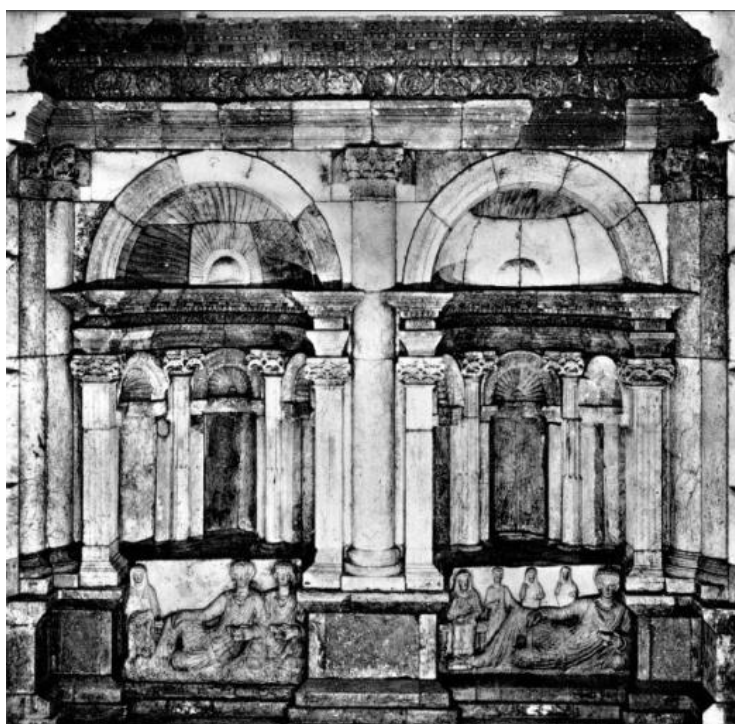
Siria y Palestina / Jornadia

El hipogeo de Iarhai en Palmira (exedra sur fundada en abril de 108 d. C.; resto a continuación, mediados s. II d. C.), trasladado al Museo de Damasco, posee dos exedras interesantes para el estudio de la combinación de los sistemas arcuado y arquitrabado²⁹⁸. La exedra sur es de planta doble semicircular articulada a base de nichos semicirculares cubiertos por veneras insertas en sus correspondientes arcos. La oeste es de mediados s. II d. C., y mucho más interesante para el estudio de la “serliana”, pero antes debemos citar un ejemplo más temprano, el hipogeo H de Palmira (113 d. C.)²⁹⁹, que posee una “serliana” perfectamente configurada. Los intercolumnios laterales son ciegos, mientras que el central proyecta un nicho de planta rectangular cubierto por bóveda de cañón. En su interior se disponen tres lechos escultóricos, a modo de triclinio, con los difuntos representados sobre ellos. Lo mismo sucede precisamente en la exedra oeste del hipogeo de Iarhai (mediados s. II d. C.), que plantea un paso más allá en monumentalidad y en unificación espacial, gracias a que su “serliana” utiliza un “entablamento arcuado” que conecta el *triclinium* con

²⁹⁸ Amy, Seyrig 1936; Gawlikowski 1970, pp. 111-115; Schmidt Colinet 2005, p. 42.

²⁹⁹ Schmidt Colinet 2005, pp. 34-35; Raming 2009, cat. I/ A 2.

la sala que lo precede, resultando un conjunto homogéneo de espacios articulados e integrados gracias a dicho elemento. La incluimos en este apartado dada su relación con los ejemplos palmiranos que estamos viendo. Estas soluciones copian claramente triclinios reales, como el que estaría presente en la llamada Villa Romana de Ptolemais, que vimos en el apartado sobre la influencia de los modelos ptolemaicos. En la arquitectura doméstica de Palmira, por desgracia, no hemos podido hallar aún un ejemplo similar, con lo cual de momento queda la duda de cómo se llegaría a tales soluciones, si a través de influencias externas o si se trata de un desarrollo propio. En todo caso, el sustrato helenístico –y concretamente ptolemaico– es también muy importante en esta ciudad nabatea, como sucede con Petra. Estas soluciones conviven en Palmira con otras combinaciones de arco y entablamento, como las presentes en el arco en la puerta de Damasco en Palmira, de h. 150 d. C.³⁰⁰, y en el arco occidental de la gran columnata, de mediados de la segunda mitad del s. II d. C.³⁰¹.



Exedra sur, hipogeo de Iarhai, Palmira (actualmente en el Museo de Damasco).

³⁰⁰ Raming 2009, cat. I/ B 1.

³⁰¹ Raming 2009, cat. I/ A 4.



“Serliana” del hipogeo H, Palmira (Schmidt-Colinet 2005, fig. 45). Exedra oeste, hipogeo de Iarhai, Palmira (actualmente en el Museo de Damasco).



Arco occidental de la gran columnata, Palmira.

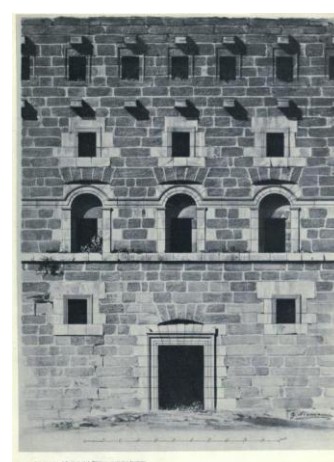
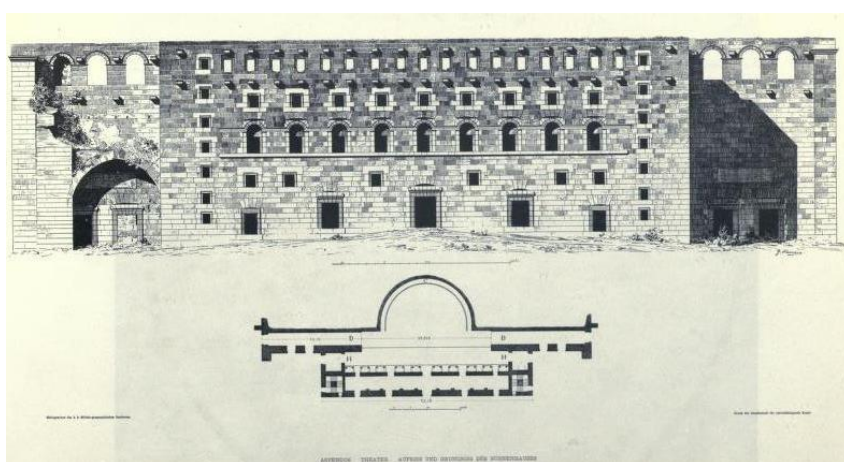
El uso del “arco sirio” es muy abundante durante el periodo antonino en el área que le daría tal nombre. En el teatro de Philadelphia (Amman), se emplea para cubrir los dos edículos que flanquean la entrada del templo, construido entre julio de 138 y marzo de 161 d. C.³⁰² Entre marzo de 161 y principios de 169 d. C. se construye el teatro de Aspendos (Belkis)³⁰³, en cuya fachada exterior se emplea una serie de “arcos sirios” constituyendo una banda continua que realza los vanos principales. Esta banda gozaría de una extraordinaria fortuna posterior en Siria.

³⁰² Raming 2009, cat. II/ A 11.

³⁰³ Lanckoronski 1890, p. 96; Raming 2009, cat. II/ A 12.



Teatro de Philadelphia y detalle de su templo.



Teatro de Amman (Lanckoronski 1890, pls. 22-23).

Entre 164 y principios de 169 d. C. se data el llamado Pretorio de Phaena (Mismiyeh)³⁰⁴. El edificio retoma el modelo planteado en el templo de Adriano en Éfeso y lo magnifica en una fachada hexástila, que se realza mediante plintos. Además, toma el mismo esquema de “frontón sirio” con fachada tetrástila en los edículos que flanquean la entrada, microarquitecturas de gran interés que podrían haber inspirado obras como los sepulcros en plomo que veremos más adelante. El interior del Pretorio plantea también un modelo muy innovador de distribución espacial, ya que aprovecha la combinación del sistema arcuado con el arquitebado para disponer una planta de cruz griega formada por la proyección y concatenación de cuatro “serlianas”.

³⁰⁴ Raming 2009, cat. II/ F 2.

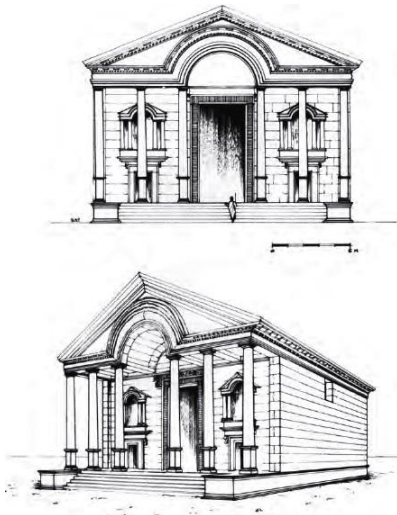


Plate XXVIII Mismiye: east façade and general view of the temple, suggested reconstruction, drawn by Eran Ben-Dov. From A. Segal's collection.

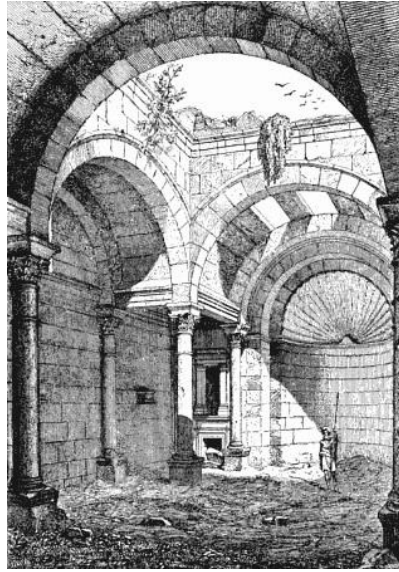
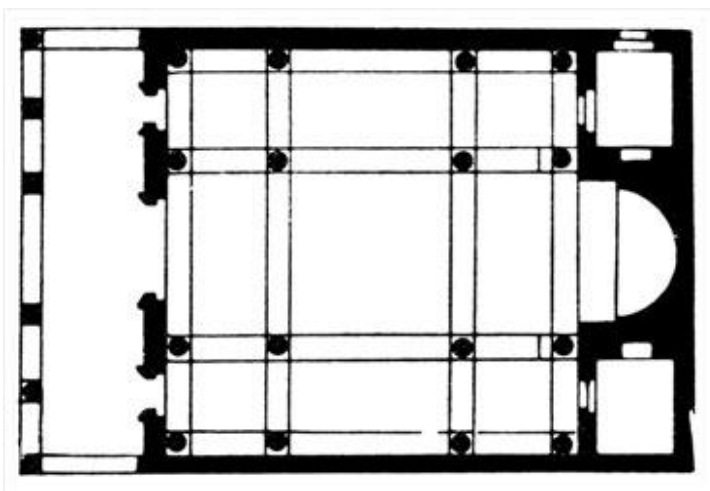
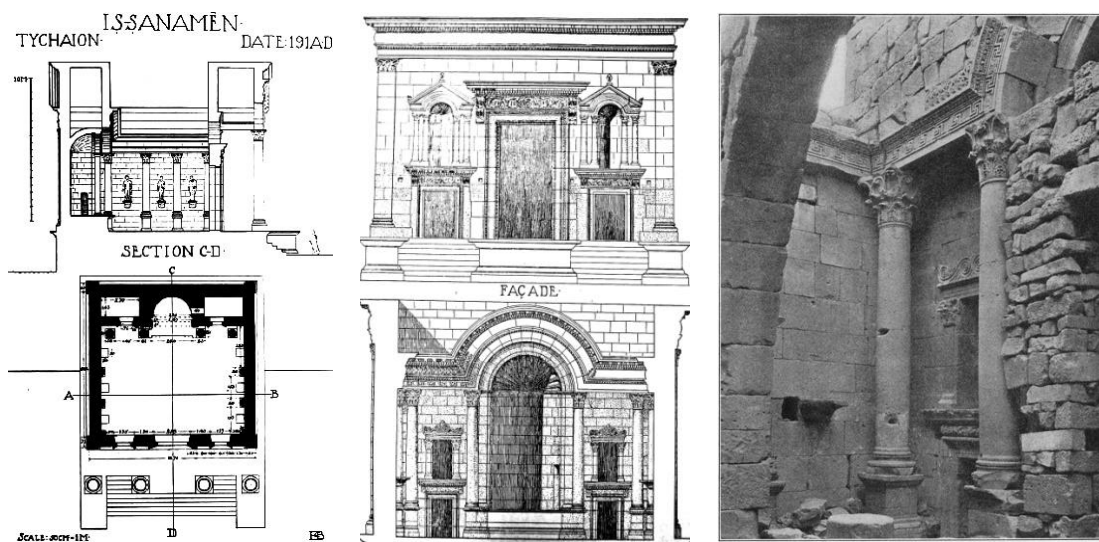


Plate XXVI Mismiye: general view of the temple from the east, photographed by T. Dumas in 1875. From PEF Photographic Archive, London.

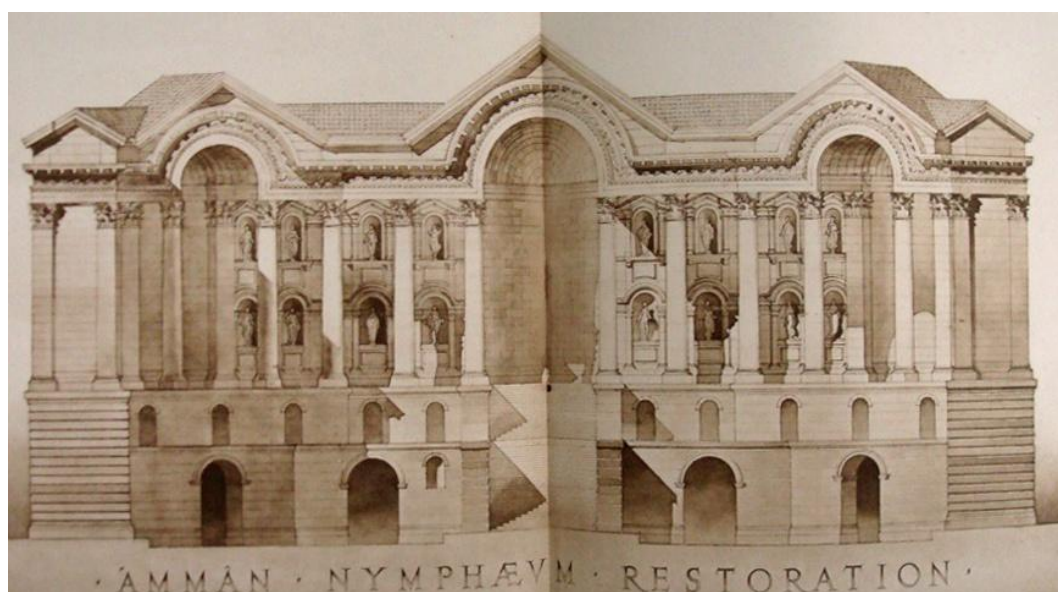


Reconstrucciones del llamado Pretorio de Phaena o Mismiye y estado del edificio en 1875 (tomadas de Segal 2008).

El “arco sirio” se usa a gran escala en edificios particularmente monumentales de la región. En Aere (Is-Sanamain) el Tycheo, construido entre diciembre de 190 y diciembre de 191 d. C.³⁰⁵ presenta un gran “arco sirio”, hoy desaparecido, que organizaba su testero y el nicho semicircular que lo remata, mientras que en el pórtico repite el modelo de edículos con “frontón sirio” que hemos visto en Phaena. No obstante, el edificio que dispone el conjunto más escenográfico del periodo en Siria es el cerramiento del patio 1 de Philadelphia (Amman), llamado Ninfeo, posiblemente de época de Adriano³⁰⁶. Un largo entablamento que recorre tres tramos de muro que forman una exedra semihexagonal, se incurva y da lugar a tres “frontones sirios” destacando las tres fachadas del conjunto y articulando sus nichos semicirculares. Otras bandas recorren el interior articulando numerosos edículos en dos pisos.

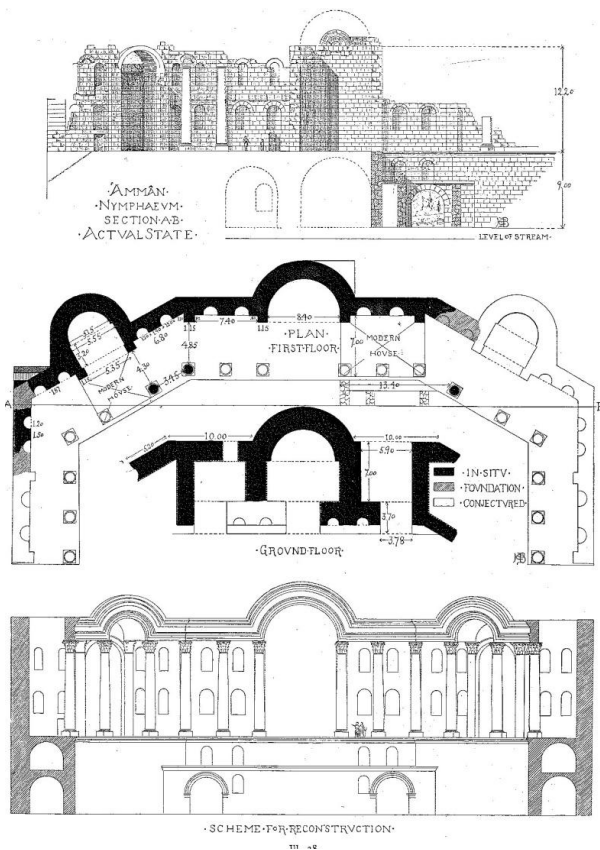


Reconstrucciones y estado del *tychaeion* de Is-Sanamain en época de Butler (Butler 1916, figs. 289, 292, 291).



³⁰⁵ Segal 1998; Raming 2009, cat. II/ J 5.

³⁰⁶ Raming 2009, cat. II/ A 10.



El llamado Ninfeo de Amman (Butler 1916, pl. 5 y fig. 38).

Con todos estos ejemplos observamos, pues, que el “arco sirio” afianza su posición en fachadas e interiores de templos y otros edificios públicos, superando además el esquema tetrástilo y empleando columnas o combinación de éstas con pilastras en los extremos. Una reconstrucción de este tipo se ha propuesto para el templo C de Kanawat y para el templo perítero de la misma localidad³⁰⁷.

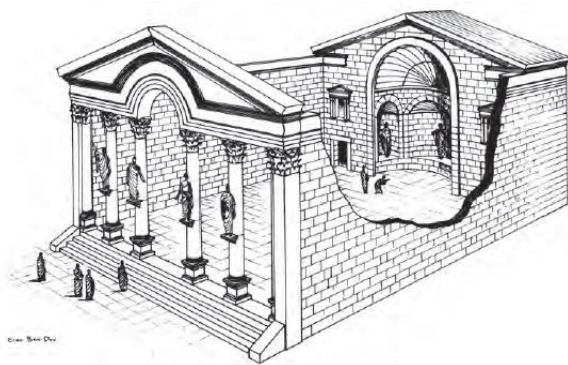
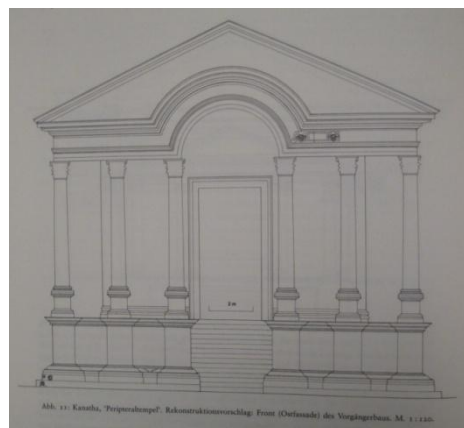


Plate XII Kanawat: Temple C, suggested reconstruction, drawn by Eran Ben-Dov. From A. Segal's collection.



Reconstrucción del templo C de Kanawat (Segal 2008, plancha 41). Reconstrucción del templo Períptero de Kanawat (Ertel 2002, fig. 6).

³⁰⁷ Ertel, Freyberger 2002; Ertel 2002.

El “arco sirio” empleado para cubrir edículos alcanza una difusión importante en Siria en ejemplos como el templo del primer tercio del s. II d. C. en Baitokaike (Hosn Suleiman)³⁰⁸, pero muy especialmente en Baalbek, en las exedras del gran patio (mediados s. II d. C.) del templo de Júpiter³⁰⁹. Algunos de los nichos de dichas exedras realzan además su sacralidad y su vinculación con las estatuas que acogieron, por medio de decoraciones con atributos divinos en sus bóvedas de horno. En Baalbek también se emplea “arco sirio” en un arco de acceso al teatro y se da una curiosa combinación de frontón y “arco sirio” en su base destinado a un edículo³¹⁰.



Templo de Hosn Suleiman.

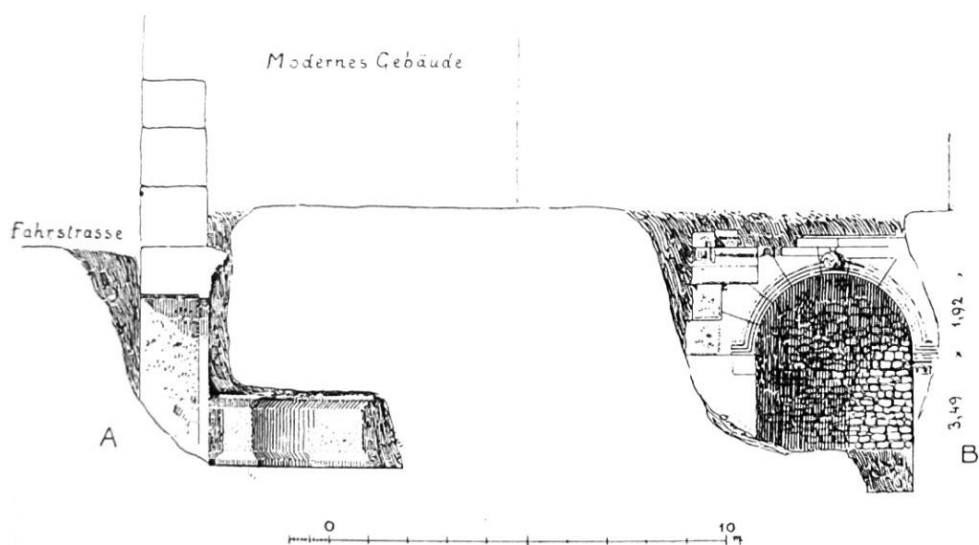


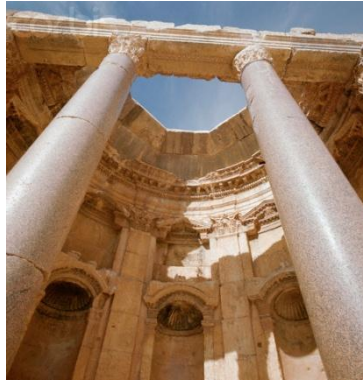
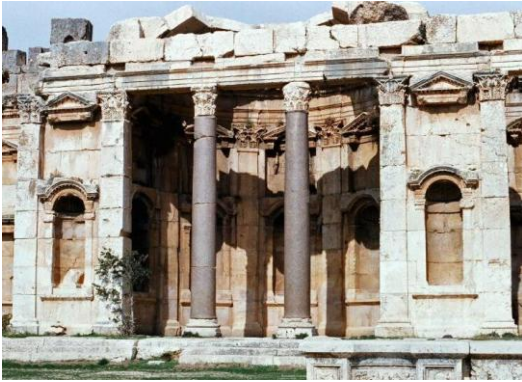
Abb. 20. Bühnenwand und Parodos des Theaters (aufg. und gez. von Kohl).

Teatro de Baalbek (Baalbek I (1921), fig. 20).

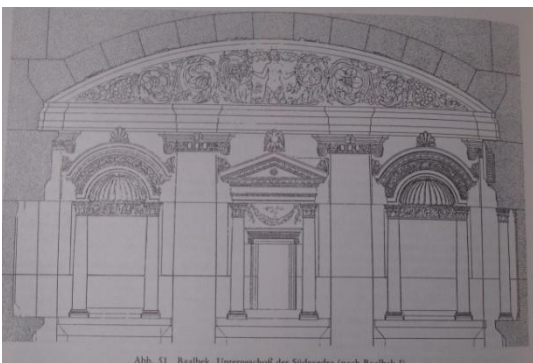
³⁰⁸ Freyberger 2004.

³⁰⁹ En general *vid.* Baalbek I (1921), pp. 76ss.

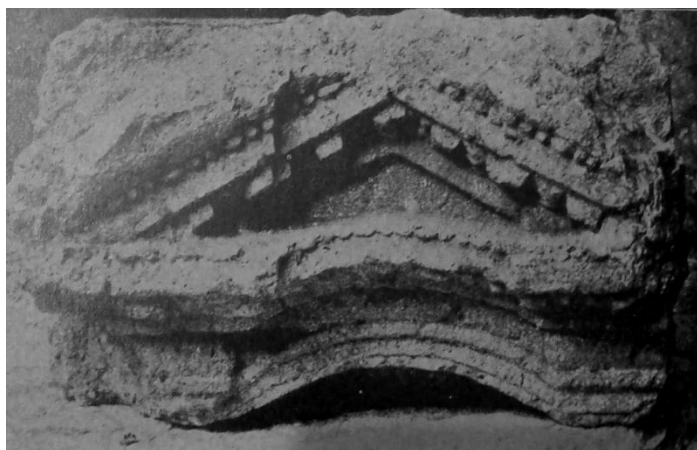
³¹⁰ Baalbek I (1921) pp. 42ss; Raming 2009, cat. II/J 7.



Exedras del gran patio del templo de Júpiter Heliopolitano, Baalbek.



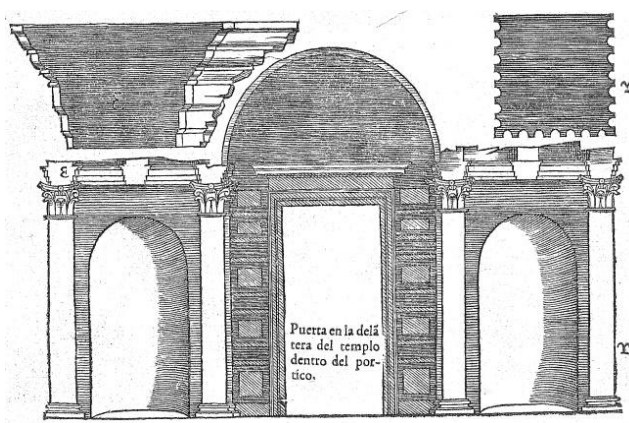
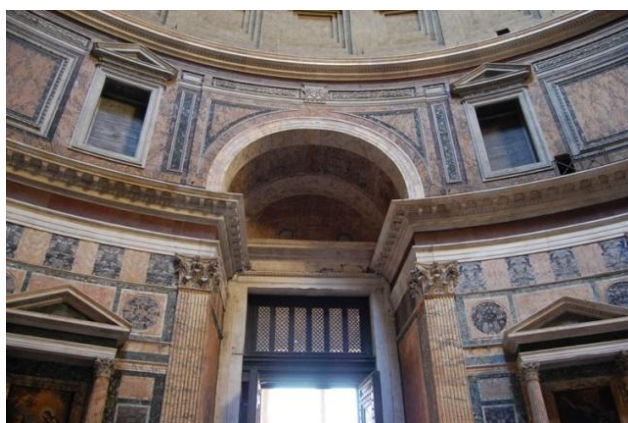
Edículos de la exedra sur, gran patio del templo de Júpiter Heliopolitano, Baalbek.



Edículo con frontón (Baalbek I (1921), p. 97, fig. 74).

Península itálica y otros enclaves occidentales

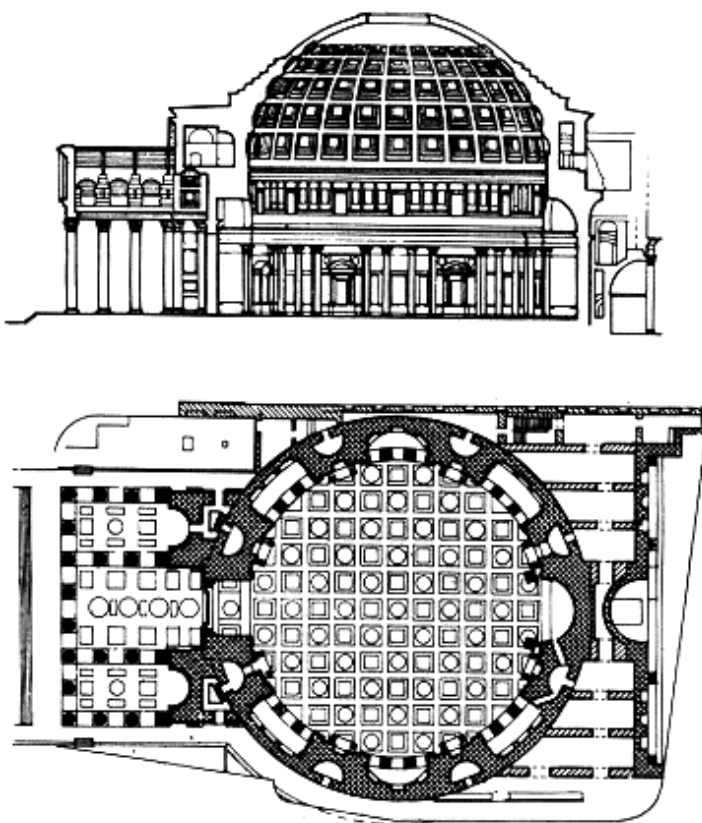
En Occidente observamos un interés creciente por el arco sobre tramos de entablamento, como sucede en el Panteón de Roma (probablemente 125-128, consagración), una de las obras más relevantes de la arquitectura romana. Plantea además la combinación de la planta central con este tipo de soluciones que combinan los sistemas arcuado y arquitrabado. La sección del pórtico es en sí misma una “serliana”, como se aprecia en el dibujo del propio Serlio³¹¹; su arco coincide con las proporciones del frontón. El Panteón de Roma, casa de todos los dioses del Imperio, se asocia por sus formas al cielo y tiene en la parte interior de su entrada un gran arco sobre el entablamento. E. Thomas ofrece el siguiente paralelismo: su reconstructor, Adriano, empleó en su numismática el lema “*restitutor orbis terrarum*”, es decir, “restaurador del círculo de la tierra”. Parece que las formas de la arquitectura romana permitían por sí mismas considerar el universo en términos arquitectónicos³¹².



Panteón, Roma (aspecto actual del ingreso desde el interior; sección del pórtico por Serlio).

³¹¹ Comentaremos este dibujo de Serlio en el apéndice dedicado al Renacimiento.5t

³¹² Thomas 2007, pp. 68-69.

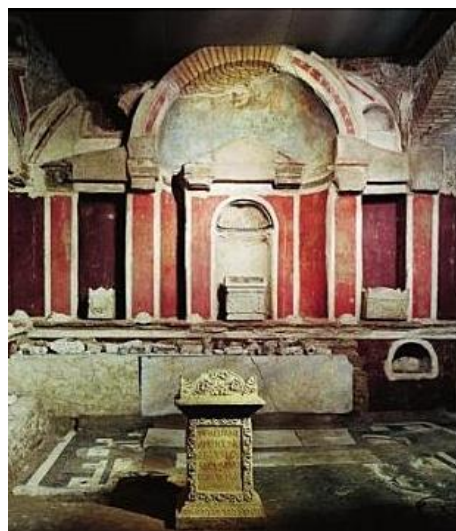


Sección y planta del Panteón, Roma.

La primera tumba de los Caetennii (c. 150-160 d. C.)³¹³ en la necrópolis de San Pedro del Vaticano, ofrece un paso más en la evolución de soluciones como las del ninfeo de Castel Gandolfo y la sala absidal del santuario de la Fortuna Primigenia en Praeneste, hacia un conjunto más homogéneo y regularizado en el que se fusionan con gran armonía nicho semicircular con bóveda de horno, “serliana” y frontón partido. Se trata de un conjunto cuyas arquitecturas están realizadas en estuco, de modo semejante a los ejemplos pompeyanos que comentamos. Las columnas de esta “serliana”, de las cuales hoy sólo se conservan fragmentos, estaban en resalto. El intercolumnio central genera una hornacina en la que se dispuso a su vez otro nicho semicircular, enfatizando aún más la urna cineraria allí contenida. Los intercolumnios laterales acogen nichos rectangulares destinados también a urnas cinerarias. La familia propietaria de la tumba era libre, de una posición social acomodada y algunos de sus miembros llevaban nombre de origen griego³¹⁴. Estos factores pueden explicar la capacidad de los Caetennii para construir semejante ambiente. En un momento en el que comenzaba la práctica de la inhumación y consecuentemente, la producción de sepulcros monumentales, en casos como este difícilmente una pequeña –y relativamente simple– urna cineraria podía competir en ostentación. No obstante, a través del decorado arquitectónico, protagonizado por la “serliana”, se consiguió un efecto abrumador que parece aunar la fachada de un templo y el interior de su ábside con templete o *ciborium* para la estatua de culto.

³¹³ Toynbee, Ward Perkins 1956, pp.44-45; Kleiner 2010, p. 213.

³¹⁴ Toynbee, Ward Perkins 1956, pp. 44, 60 (n. 19), 106.



Tumba de los Caetennii, necrópolis de San Pedro del Vaticano.

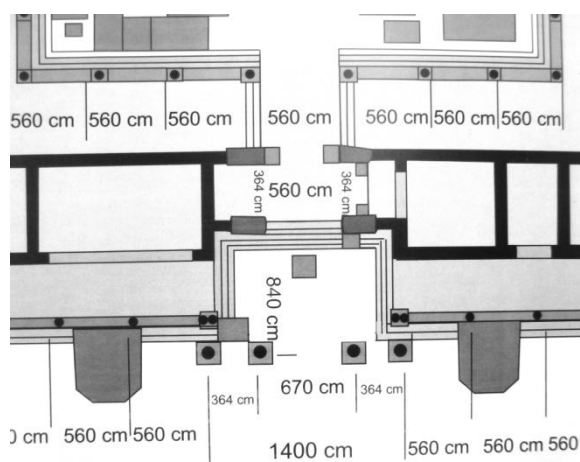
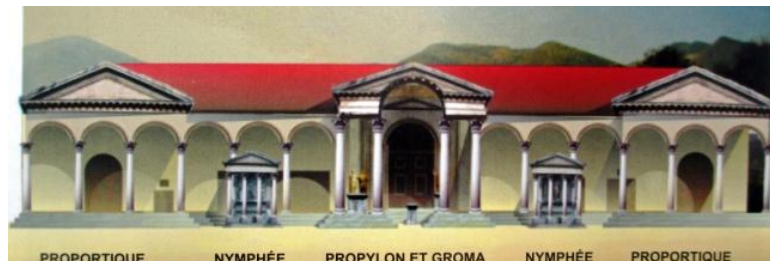
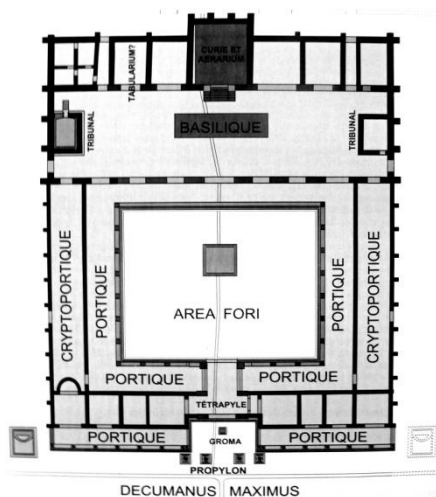
En Sarmizegetusa (Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa), capital de la provincia de Dacia (territorio romano entre 107 y 271 d. C.), se construyó un foro dedicado a Trajano a finales de su reinado y principios del de Adriano, en el punto de encuentro entre el cardo y el decumano. Un *tetrapylon* enfatizaba el eje axial y daba acceso al conjunto³¹⁵. Se ha propuesto que su frontis se organizaba en “serliana” rematada por frontón; de ello se han hallado los fundamentos y fragmentos arquitectónicos de toda la fachada (basas, fustes, capiteles), excepto del arco y del frontón³¹⁶, ¿tal vez estos últimos estuvieron realizados en madera, como parte de la ciudad en su fase inicial? Pese a dicha falta, las proporciones de los intercolumnios, su relación modular y la mano de obra minorasiática –demostrada para los capiteles datados h. 150-170 d. C.³¹⁷– han servido para justificar la reconstrucción, que debemos tomar con cautela, máxime cuando se han propuesto dos versiones diferentes (en 2006 y 2009), la más actual evitando el “arco sirio”. De ser correcta alguna de estas reconstrucciones, el ejemplo de Sarmizegetusa sería interesante como eslabón en la cadena de arquitecturas militares que usan este tipo de fachada, desde la representación en la espada de Tiberio al campamento de Diocleciano en Palmira y el palacio de Spalato, inspirado en gran medida en los *castra*. En monumentos funerarios que semejan temples encontramos el arco sobre tramos de entablamento en la tumba de los Ennii de la necrópolis de Šempeter, cerca de la antigua Celeia en Noricum, y de época de Antonino Pío (138-161 d. C.)³¹⁸. El monumento podría estar reproduciendo estructuras en madera, tal vez semejantes a las del ejemplo de Sarmizegetusa.

³¹⁵ Étienne, Piso, Diaconescu 1990; Étienne, Piso, Diaconescu 2006, pp. 91-105; Diaconescu, Bota 2009, especialmente pp. 128-138. Sobre la historiografía de esta necrópolis *vid.* Lazar 2010.

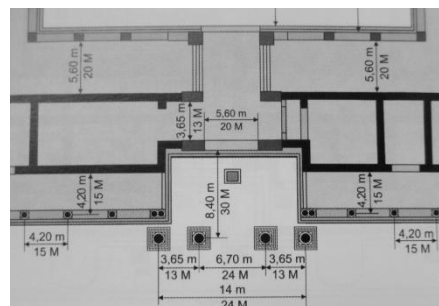
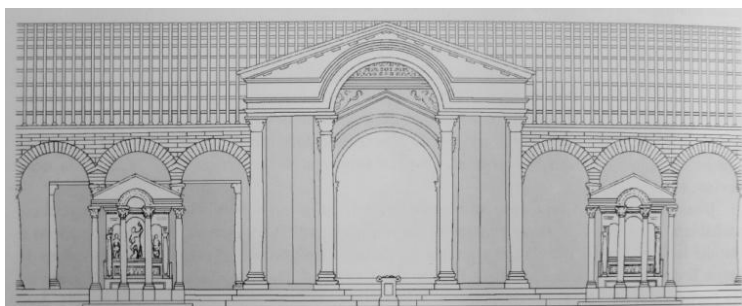
³¹⁶ Diaconescu, Bota 2009, pp. 128-131.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 138.

³¹⁸ Raming 2009, cat. I/ K 1. En general *vid.* Kremer 2001, donde se recogen éste y otros interesantes ejemplos.



Reconstrucciones del foro de Trajano, Sarmizegetusa (Diaconescu, Bota 2009, figs. 1, 2B, 29, 12).



Otra reconstrucción hipotética del *tetrapylon* del foro de Trajano, Sarmizegetusa (Étienne, Piso, Diaconescu 2006, figs. II/35, II/52).



Tumba de los Ennii de la necrópolis de Celeia (Rimska).

El “arco sirio”, por su parte, tiene su mejor y casi único ejemplo en Occidente en la logia en torno al canal del llamado Canopo de villa Adriana, datable h. 130 d. C. y donde supuestamente se quería recordar dicho contexto nilótico, aunque tal teoría hoy se pone en duda³¹⁹. Como sucedía en el templo de Adriano en Éfeso, son las molduras talladas las que transmiten la impresión de continuidad, ya que en realidad se emplean arcos encajados entre dinteles y no hay pieza alguna que actúe de intermediaria en la que se fusionen arco y dintel. Tal vez la velocidad a la que se tenía que construir la villa estimuló este tipo de soluciones, fáciles de colocar y casi “prefabricadas”, con las que se optimizan tiempos y recursos. Se conforma así no obstante una elegante logia, a base de “serlianas” resueltas en “arco sirio” y colocadas en secuencia. La función del conjunto era la de servir de escenografía del gran triclinio estivo situado en uno de sus extremos, el cual conserva las cuatro columnas que pudieron componer en su momento una “serliana” en su fachada que mira al canal. Este lugar de representación imperial pudo tener asimismo connotaciones sacras en relación con un *serapeion*, aunque también está en revisión este elemento. La estructura de la logia se repite en un relieve que comentaremos en el apartado iconográfico y que procede de la misma villa, hoy conservado en el Vaticano, así como en otros dos muy similares a éste.



Canopo de villa Adriana, Tivoli.

³¹⁹ Para un estado de la cuestión, *vid.* Pensabene 2009. A día de hoy se sigue trabajando en el llamado Canopo y próximamente verán la luz nuevas aportaciones. Agradecemos a nuestro colega Adalberto Ottati la información facilitada.

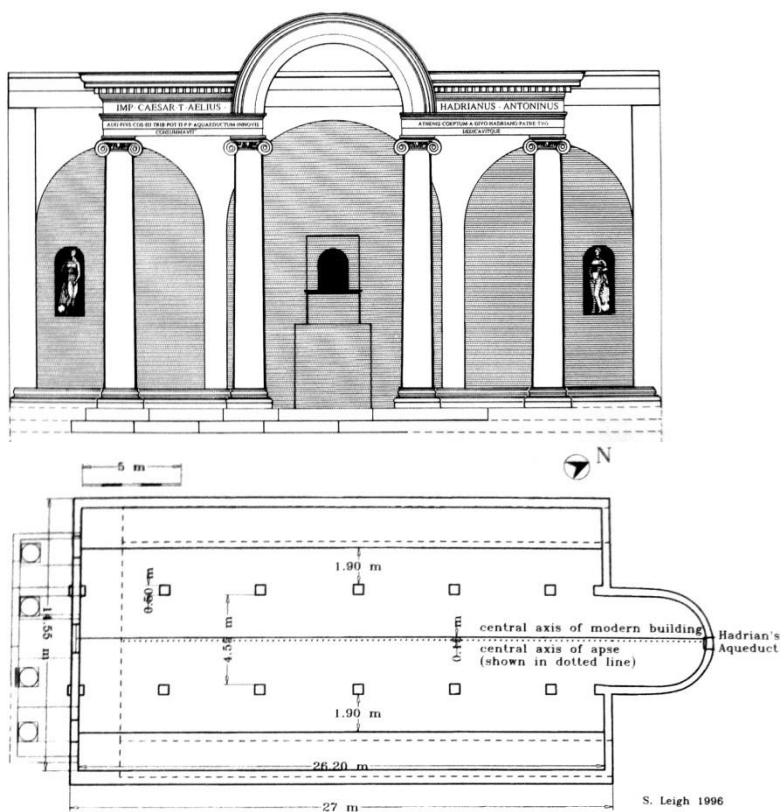


Canopo de villa Adriana, Tivoli.

Grecia

Atenas fue otro lugar importante tanto para el desarrollo de la “serliana” como en la formación y viajes de Adriano. La ciudad, que aún era uno de los polos culturales más activos del Imperio, homenajeó al emperador con una puerta honorífica que combina, aunque separadamente en dos pisos, arco y entablamento. En el 140 d. C., Antonino Pío dedicó a Adriano divinizado una fachada monumental con “serliana” para la fuente de su acueducto situada en la ladera sudeste del monte Licabeto³²⁰. La solución que se usó aquí es bastante inusual, además porque se ha empleado el orden jónico y no el corintio. El arco fasciculado apoya sobre la primera dovela que está fusionada con el arquivado y el friso, y queda abrazado por la cornisa; en realidad este tipo de arco funciona como el del templo de Adriano en Éfeso, aunque no articulaba una bóveda. El monumento, conocido ya en 1436 por Ciriaco de Ancona, estuvo en pie parcialmente hasta el s. XVIII; en el apartado dedicado al Renacimiento tendremos ocasión de comentar los dibujos conocidos de este monumento. Hoy en día se conservan dos de las basas *in situ* y el lado izquierdo del entablamento en los Jardines Nacionales de Atenas.

³²⁰ Leigh 1997; Boatwright 2000, p. 167.



Reconstrucción de la fuente del acueducto de Adriano, Atenas (Leigh 1997, figs. 12, 6).



Resto del entablamento del acueducto de Adriano, Jardines Nacionales de Atenas (Leigh 1997, fig. 2).



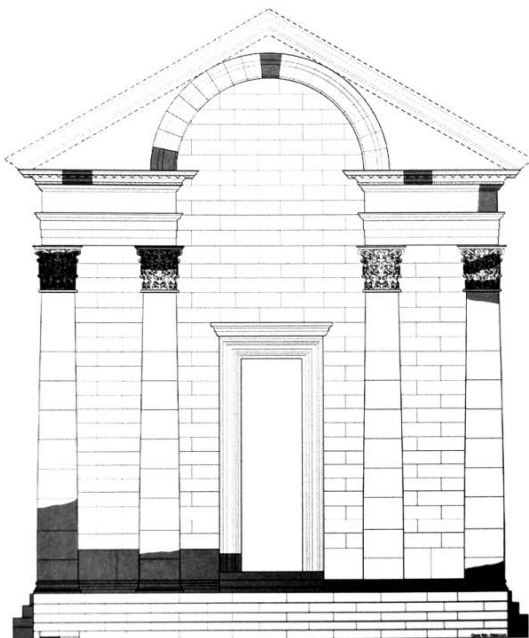
Restos de la fuente del acueducto de Adriano, Atenas (Le Roy 1770, II, pl. X).

Norte de África

En el norte de África, partiendo de las tradiciones tardohelenística que hemos tenido ocasión de analizar, continúa la experimentación, en ejemplos como el *tetrapylon* de Oea (fines 163 – mediados 164 d. C.)³²¹, cuyos arcos apoyan en un orden de pilastras pareadas adosadas al muro que se proyectan hacia el interior. Con respecto a fachadas, se ha propuesto la presencia de una “serliana” rematada por frontón triangular en el templo de las Musas de Cirene³²², aunque las piezas que sostienen dicha reconstrucción son escasas.



Tetrapylon de Oea.



Reconstrucción del templo llamado de las Musas, Cirene (Luni, Mei 2007, fig. 15).

³²¹ Raming 2009, cat. I/ J 7.

³²² Luni, Mei 2007, pp. 44-46.

Pero será nuevamente la arquitectura doméstica la que aporte los ejemplos más interesantes para nuestro estudio. En la propia Cirene, de fines s. II a principios s. III d. C. se construyeron dos “arcos sirios” en la ínsula llamada de Giassone Magnus o casa del Mosaico Estelar³²³; asimismo, en Cirene se conoce otro ejemplo en la casa con mosaico de Dionisos.



Restos de la pareja de “arcos sirios” de la casa de Jassone Magnus o del Mosaico Estelar, Cirene.



Restos de “arco sirio” hallado en la casa con mosaico de Dionisos, Cirene (Fotografía de J. B. Ward-Perkins, Library & Archive Digital Collections of British School at Rome, WP[PHP]-LibG34-056e).

En Ptolemais se conoce otro ejemplo reutilizado como *spolia* en la casa situada al sur de la de Leukaktios (inv. nos. A/260) y otro más en el límite del complejo absidal tardorromano al norte de la casa de Leukaktios (A/269). No obstante, el hallazgo más significativo lo supone la “serliana” resuelta en “arco sirio” de la casa con Vista o de Leukaktios en Ptolemais³²⁴. Dicha estructura conectaba posiblemente la sala con mosaico de Dionisos y Ariadna (R 9) –tal vez un *oikos*– y la habitación R 31 –quizás un pequeño triclinio– situada al norte³²⁵. Otra interpretación posible, basada en la lectura de los mosaicos, es que esta área estuviera reservada al gineceo y pudiera ser el lugar donde el marido se encontrara con su mujer³²⁶. Como vemos, en Cirenaica fue bastante común este tipo de acceso tripartito³²⁷.

³²³ Mingazzini 1966, pp. 96-97; Stucchi 1975, pp. 321-322. En la casa de Jasone Magnus en Cirene se añadió esta estructura en los ss. II-III d. C. (Stucchi 1975, p. 124), interpretación más correcta que la de P. Mingazzini, que atribuyó esta estructura a un posible teatro próximo a la casa (Mingazzini 1966, p. 96-97).

³²⁴ Mikocki 2010, pp. 190-192; Rekowska-Ruszkowska 2013a, p. 176; Rekowska-Ruszkowska 2013b.

³²⁵ Rekowska-Ruszkowska 2013a, p. 176.

³²⁶ Olszewski 2007, pp. 93-94; Olszewski 2010. De ser así, tal vez la “serliana” enmarcase un lecho, de modo semejante a lo que sucedía con algunas pinturas de Pompeya. ¿Lugar de celebración de ritos místicos o relacionados con la vida conyugal?

³²⁷ Cfr. Rekowska-Ruszkowska 2013b, fig. 8.



Restos de “arco sirio” hallados en Ptolemais, Inv. A/260 y A/269 (Rekowska-Ruszkowska 2013a, plancha 10, figs. 5-6).



Restos de la “serliana” resuelta en “arco sirio”, casa con Vista o de Leukaktios, Ptolemais (Mikocki 2010, fig. 17).



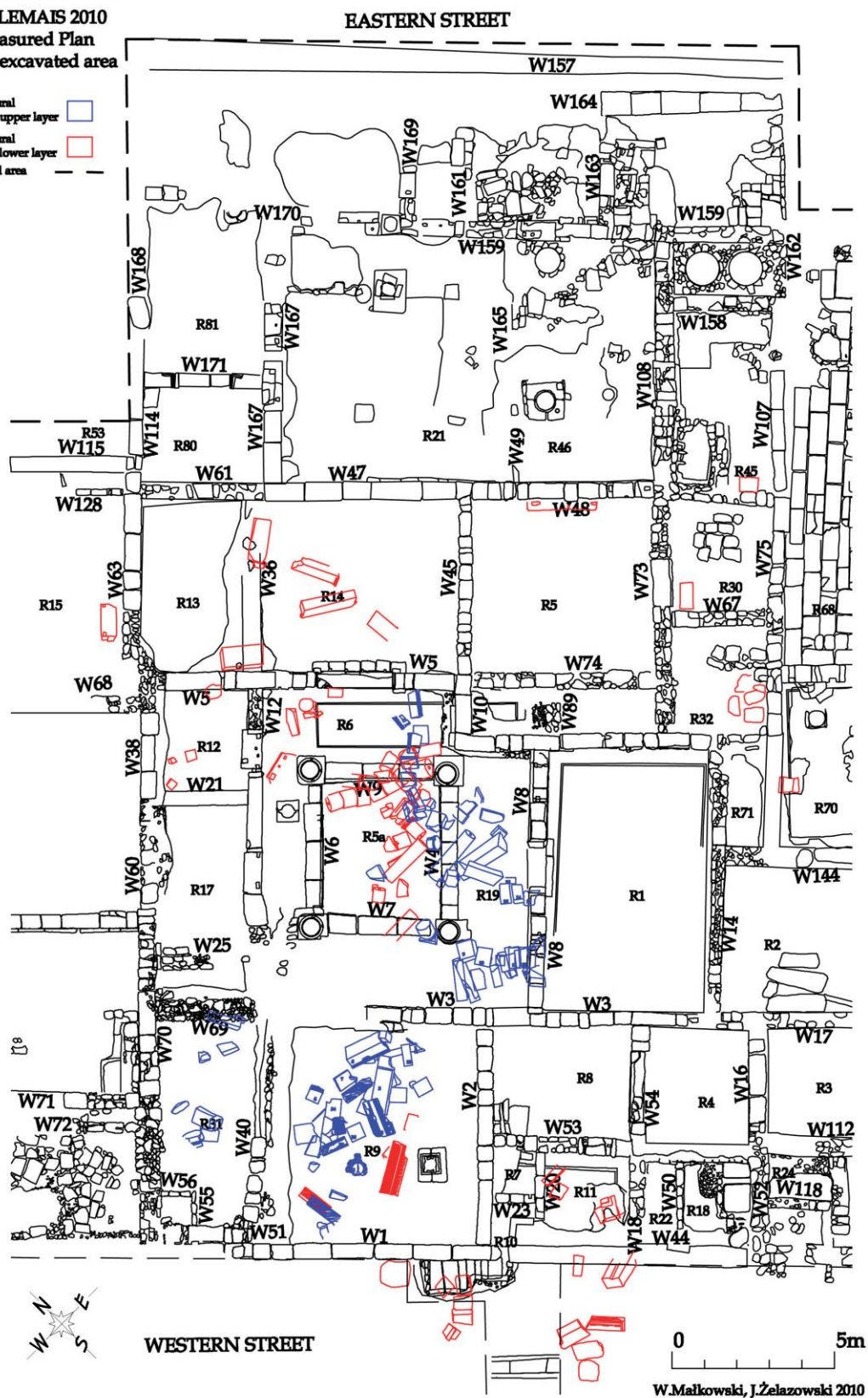
Algunos elementos de la “serliana” de la casa de Leukaktios, Ptolemais (Rekowska-Ruszkowska 2013a, pl. 8).



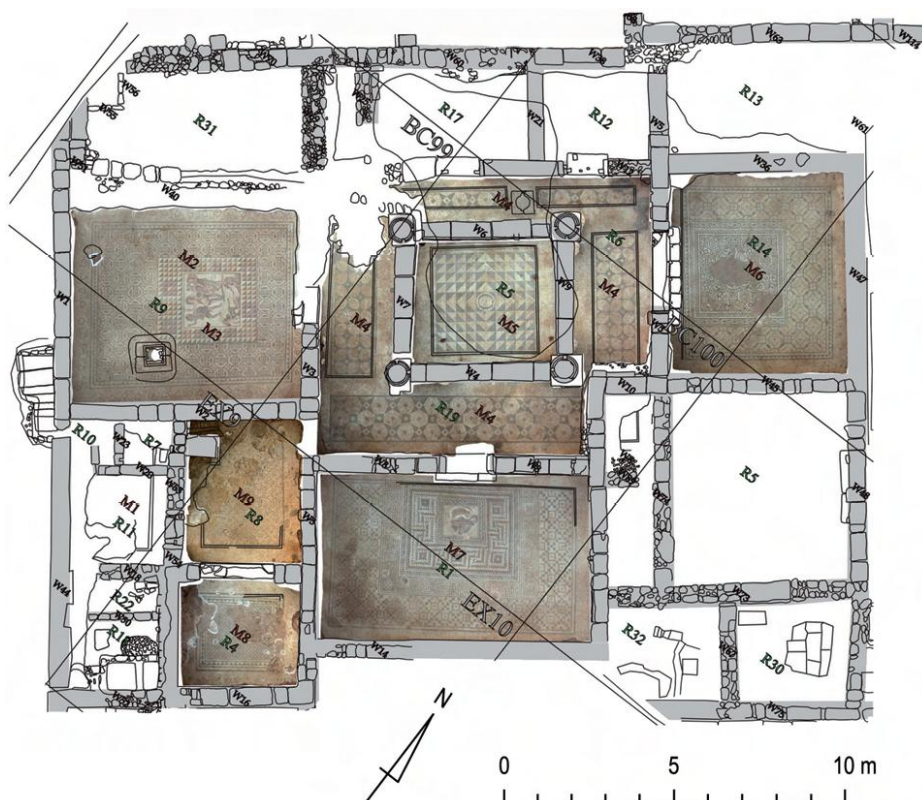
Reconstrucción de la “serliana” resuelta en “arco sirio” de la casa de Leukaktios (Rekowska-Ruszkowska 2013a, fig. 5)

PTOLEMAIS 2010
Measured Plan
of the excavated area

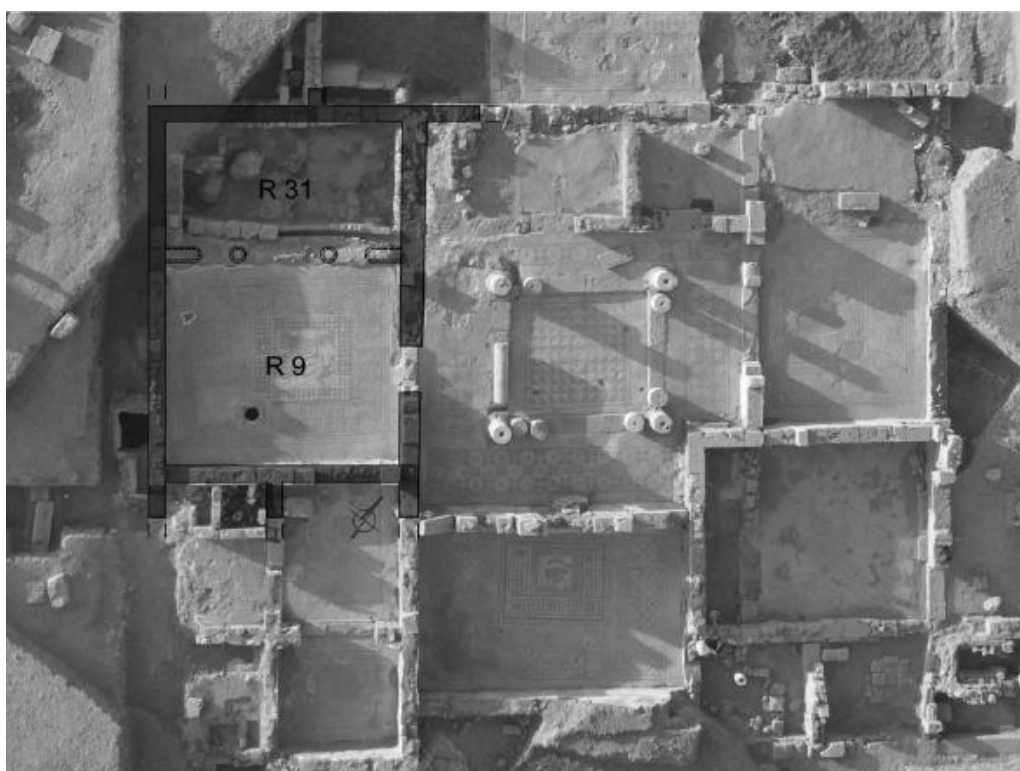
architectural
elements upper layer
architectural
elements lower layer
excavated area



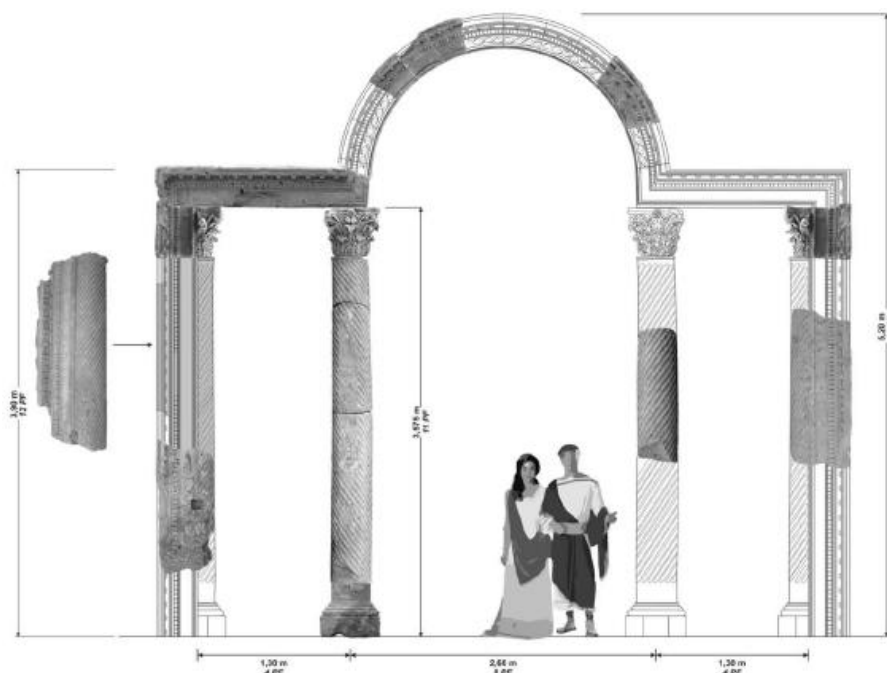
Planta de la casa de Leukaktios en 2010, Ptolemais (Rekowska-Ruszkowska 2013a, fig. 3). En la esquina inferior izquierda, salas R9 y R31.



Planta de la casa de Leukaktios, Ptolemais (Olszewski 2010, fig. 1). En la esquina superior izquierda, salas R9 y R31.



Detalle de la planta de la casa de Leukaktios, Ptolemais, con indicación de la estancia con “serliana” (Rekowska-Ruszkowska 2013b, fig. 2).



Reconstrucción de la “serliana” resuelta en “arco sirio” de la casa de Leukaktios (Rekowska-Ruszkowska 2013b, fig. 3).

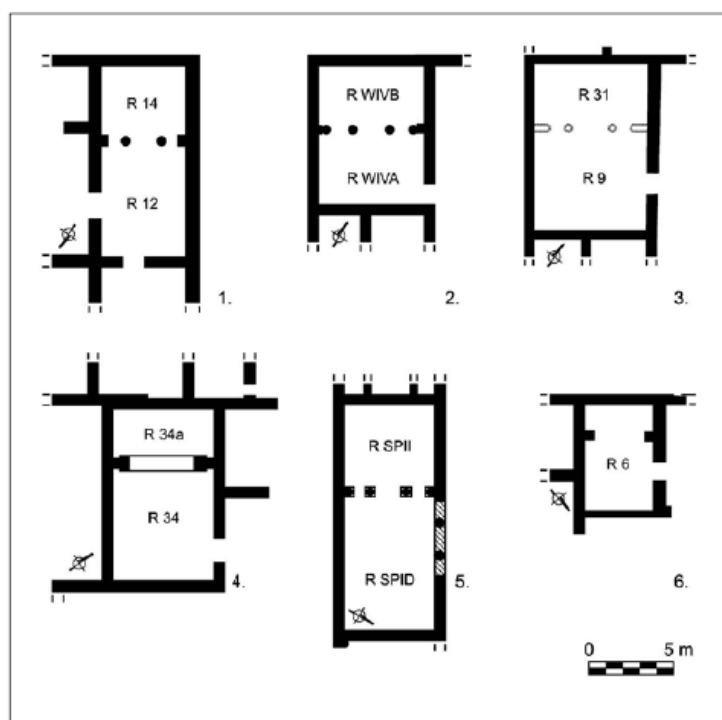


Figure 8: Location of the tripartite entrance in Cyrenaican houses

1. Roman Villa, Ptolemais (after Kraeling 1962, 121, fig. 43);
 2. House T, Ptolemais (after Ward-Perkins et al. 135, fig. 15);
 3. House of Leukaktios; 5. House of Jason the Great, Kyrene (after Mingazzini 1966, pl. A);
 6. House of the mosaic of Dionysius, Kyrene (after Venturini 2006, fig. 51).
- (re-drawn. by M. Wagner)

Plantas de varios ejemplos de accesos tripartitos en casas de Cirenaica (Rekowska-Ruszkowska 2013b, fig. 8).

Reino parto

El llamado Templo Helenístico (templo C) de Hatra, capital del reino parto entre 247 a. C. y 226 d. C., recoge en el s. II d. C. y reelabora toda una amalgama de tendencias helenísticas en un contexto liminal a caballo entre el Imperio romano y la Persia sasánida³²⁸. Su fachada acoge una peculiar solución de “serliana” cuyo arco se encaja entre el entablamento y el frontón y reposa directamente sobre las columnas, en un frontis hexástilo, que conecta con dos alas díptilas salientes como en los pabellones de recreo ptolemaicos, de modo que la parte central de la fachada queda en un retranqueo muy enfatizado visualmente.



Templo C de Hatra.

³²⁸ Sommer 2003, pp. 31-33.

ICONOGRAFÍA

Numismática

Como hemos visto en el primer capítulo, la numismática puede ayudar a completar nuestros conocimientos sobre las estructuras que analizamos, de manera que si bien no podemos usarla como reflejo directo de la arquitectura real, sí da testimonio de un interés por la innovación tipológica, al menos a nivel de diseño, el cual podemos cotejar con la realidad constructiva y con otros ejemplos iconográficos que pueden informar sobre el tipo de contextos y con qué finalidad se aplicaban tales fórmulas. No obstante, hemos de ser cautos en la interpretación de la imagen numismática, puesto que en ella priman las convenciones y las simplificaciones. Por ejemplo, es muy difícil distinguir entre “entablamentos arcuados” y arcos sobre tramos de entablamento. El primer problema que plantea su estudio es si las representaciones copian edificios reales de las ciudades donde se acuñaron. Existe un consenso general sobre la respuesta a esta pregunta: las monedas no son fieles a la realidad, sino que recurren a convencionalismos³²⁹. Solamente hay algunas excepciones a la regla, como la representación de los propileos del templo de Baalbek³³⁰, que veremos en su lugar. Ya vimos en el apartado precedente el primer ejemplo numismático del que tenemos noticia en el cual se utiliza una “serliana”, una acuñación de Nicea de época de Claudio (41-54 d. C.). Muestra un edificio de dos plantas rematado por un frontón que acoge un arco. No obstante, no parece que se trate de un “arco sirio”, sino más bien de un arco sobre intervalo de entablamento. T. Drew-Bear interpreta que el “*arched lintel*” –que en este autor equivale a nuestro “entablamento arcuado”– representado en monedas pertenecería al nicho de la estatua de culto, al baldaquino, como el de Baalbek, a templete portátiles o a carros procesionales, no a una fachada auténtica, aunque reconoce que es cuestión complicada de resolver³³¹, pero que en todo caso ha de contrastarse con la evidencia arqueológica³³². Advierte que se emplea en monedas de más de 60 ciudades de la zona oriental del Imperio y analiza especialmente Asia Menor, dentro de la cual el mayor número de acuñaciones corresponde a la provincia de Asia. Señala un incremento en las representaciones durante la segunda mitad del s. II y la primera mitad del s. III, hasta el cese de las acuñaciones municipales³³³. Pese a que ya se había reconocido que el “frontón sirio” no aparece por primera vez en la numismática de Siria, no obstante se sugería la primacía de Palestina³³⁴, a lo que T. Drew-Bear responde planteando que desde Adriano hasta Cómodo el “entablamento arcuado” se emplea en varias ciudades fuera de dicha región, y rematado con frontón por primera vez en acuñaciones de Asia Menor³³⁵. Posteriormente, el estudio más significativo es el de M. J. Price y B. L. Trell, especialmente por su abundante repertorio fotográfico. Los autores añaden algunos comentarios, como que en varios templos se emplea el arco en la fachada para mostrar mejor la estatua de culto del interior, o también a veces se muestran tres arcos para denotar las tres divinidades veneradas en el templo, e incluso se emplea la conexión visual altar-templo para realzar la importancia del primero³³⁶. Otros trabajos contrastan aspectos concretos en relación con el arte provincial³³⁷.

³²⁹ Drew-Bear 1974, pp. 28, 30, 32; Price, Trell 1977, p. 19.

³³⁰ Price, Trell 1977, p. 164.

³³¹ *Ibid.*, pp. 38-57.

³³² *Ibid.*, p. 43.

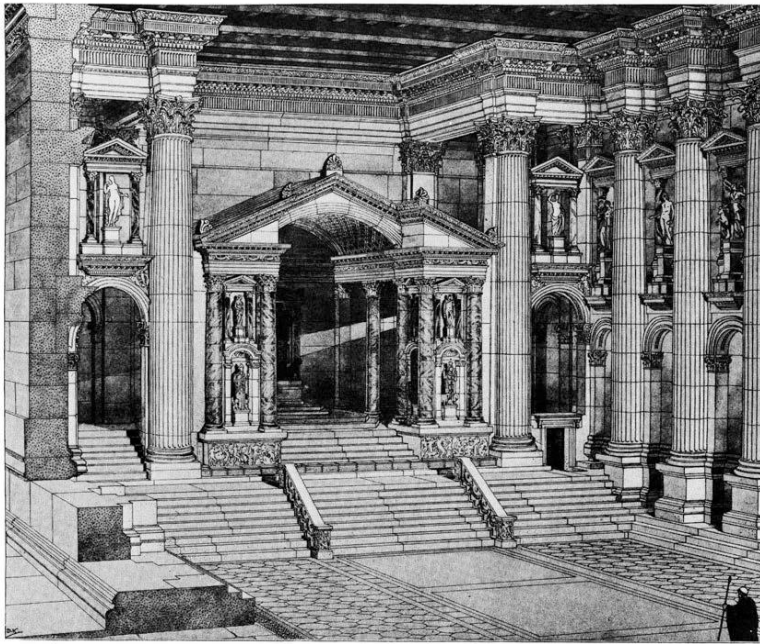
³³³ *Ibid.*, pp. 57-58.

³³⁴ Kadman 1962, pp. 69-80. El principal valor de este trabajo es que fue uno de los primeros en plantear de manera monográfica el estudio de la “revolución arquitectónica” en el s. II d. C. a través de la numismática, centrándose en el “frontón sirio” y estructuras relacionadas. No obstante, hace una lectura parcial del asunto y además aporta algunos datos erróneos. Todo ello lo corregiría y completaría Barkay 2000-2002, como veremos.

³³⁵ Drew-Bear 1974, p. 60.

³³⁶ Price, Trell 1977, pp. 19-21.

³³⁷ Blázquez 1988.



Baldaquino del templo llamado de Baco en Baalbek.

R. Barkay lleva a cabo una revisión del asunto gracias a nuevas aportaciones que permitieron ajustar atribuciones y cronologías³³⁸. En base a ello extrae las siguientes conclusiones: el “entablamento arcuado” o “arco sirio” (“*arch supported by a pair of columns*”), sin frontón, se emplea por primera vez en una moneda de Trajano (98-117 d. C.) acuñada en Cesarea Marítima, Judea³³⁹, y en otra de Adriano (117-138 d. C.) acuñada en Gaba, Palestina; el “frontón sirio” (“*Syrian arched gable*”), en una moneda de Adriano acuñada en Aizanoi o Aezani, Frigia, y por tanto contemporánea del templo de Adriano en Éfeso y perteneciente a un entorno próximo³⁴⁰, a la que puede sumarse otra del mismo periodo acuñada en Afrodisias. Estas últimas monedas se encuadran seguramente dentro de un mismo proceso de innovación que daría lugar a los conjuntos analizados del teatro de Aizanoi y del ágora sur de Afrosias. Asimismo interesa una moneda también del reinado de Trajano acuñada en Ancira, Galacia³⁴¹, que representa el templo del dios Men con lo que parece un “arco sirio” próximo a su frontón. Otro ejemplo de “frontón sirio” figura en una moneda de Antonino Pío acuñada en Aelia Capitolina (Jerusalén)³⁴². Es a partir de dicho reinado cuando este tipo de representaciones se hacen más habituales. El “frontón sirio”, desde su origen en Asia Menor occidental, se difundiría por Siria, Fenicia, Arabia y Palestina en la segunda mitad del s. II d. C., de la mano del proceso de romanización de las provincias orientales³⁴³. Tal vez el aumento de acuñaciones de este tipo en la provincia de Siria pudo deberse a la enorme influencia del templo de Baalbek.

³³⁸ Cfr. Barkay 2000-2002, notas 9-11 *infra* p. 190. La autora fundamentalmente revisa y corrige lo aportado por Kadman 1962.

³³⁹ Misma opinión en Price, Trell 1977, p. 164.

³⁴⁰ Barkay 2000-2002, p. 190. Para la moneda de Cesarea, que representa a Astarté o Tyche al fondo de un espacio semicircular rematado por un “entablamento arcuado”, cfr. Price, Trell 1977, n. 778, fig. 367.

³⁴¹ Price, Trell 1977, n. 524, fig. 399.

³⁴² Barkay 2000-2002, p. 190.

³⁴³ *Ibid.*

I. Chrétien-Happe lleva a cabo una actualización bibliográfica y completa lo expuesto por T. Drew-Bear, especialmente en lo concerniente a la numismática de Decapolis y Arabia. Matiza que existieron algunas representaciones que se correspondían con la realidad, aunque plantea que, mientras que el “entablamento arcuado” es frecuente en propileos y en baldaquinos o nichos que acogen la estatua de culto, su presencia en la fachada de los templos aún estaba en debate³⁴⁴. Su conclusión fundamental es que son más frecuentes las representaciones de puertas monumentales o propileos enmarcando la estatua de culto, que la de la puerta de acceso al interior del templo; asimismo, sugiere una finalidad simbólica para dichos motivos, arguyendo que sirven para mostrar una vinculación con el emperador y con dioses protectores de las ciudades (fundamentalmente *Tyché*), así como para manifestar su prosperidad³⁴⁵, aunque la misma finalidad se puede aplicar a las monedas con templos con entablamento recto. Pudiendo optar por este tipo tradicional –que era el que además se correspondía en más ocasiones con la realidad–, no obstante se elegía con relativa frecuencia el “entablamento arcuado”, forma más innovadora, de gran efecto visual y posiblemente vinculada a cultos orientales.

Finalmente, E. Thomas aporta una tabla con todos los ejemplos que ha podido localizar –69 en total– basándose fundamentalmente en el trabajo de M. J. Price y B. L. Trell y el BMC³⁴⁶. No obstante, no confronta sus datos con los artículos que hemos citado, aunque realiza una interesante comparación entre las representaciones de un mismo edificio de Samos³⁴⁷ tomada de M. J. Price y B. L. Trell sin citarlos³⁴⁸. El primer ejemplo (81-96 d. C.)³⁴⁹, más tradicional, tiene *peristasis* con escalones, columnas lisas y entablamento recto. El segundo (249-251)³⁵⁰, pódium y columnas con acanaladuras helicoidales y “entablamento arcuado”, recursos que, en comparación con el primer ejemplo, enfatizan la visualidad de la estatua de culto. En algunos casos en los que no se utiliza el “entablamento arcuado” ello puede deberse a que se ha preferido emplear formas cuyo carácter tradicional o retardatario posee su propio valor expresivo³⁵¹, lo cual podría explicar por qué en la numismática de Egipto no se usó el “entablamento arcuado”.



Fig. 234 SAMOS: The aedicula housing the cult image of Hera (Etruscilla A.D. 249–251) BM.



Fig. 235 SAMOS: The Ionic temple of Hera (Domitian A.D. 81–96) BM.

Comparación realizada por Price, Trell 1977, p. 133.

³⁴⁴ Chrétien-Happe 2004, p. 138.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 143-144.

³⁴⁶ Thomas 2007, tabla I, pp. 265-266.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 62 y fig. 57.

³⁴⁸ Price, Trell 1977, p. 133, figs. 234-235.

³⁴⁹ *Ibid.*, fig. 235.

³⁵⁰ *Ibid.*, fig. 234.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 62.



57. Bronze coins from Samos. (a) from the reign of Domitian, A.D. 81-96; (b) from the reign of Trajan Decius, A.D. 249-251.

Misma comparación en Thomas 2007, p. 62.

A continuación, ofrecemos un elenco de monedas del periodo antonino que completa lo expuesto hasta ahora; en el capítulo dedicado al periodo severo y la anarquía militar incluiremos la lista correspondiente con los ejemplos faltantes hasta la desaparición de estos motivos en la numismática romana. Hemos realizado una selección forzosamente incompleta, debido a elevado número de ejemplos y puesto a que solamente el apartado numismático de este trabajo merecería una tesis independiente³⁵². En el reverso de estas monedas observamos la paulatina asunción de la “serliana”, del “arco sirio” o “dintel arcuado”, la introducción del arco en el frontón y la configuración del “frontón sirio”. En la mayoría de los casos, se representan templos o ninfeos en cuyo interior hay una estatua de la diosa Tyché, Roma o una fusión de ambas, aunque también son frecuentes otras divinidades como Ártemis Efesia.

TRAJANO (r. 98-117 d. C.)



Traiano (r. 98-117), Cesarea Maritima (Judea). SNG ANS 761; Hendin 835.



Traiano (r. 98-117), Gaba (Palestina). Rosenberg 1984, n. 2; LIMC .

³⁵² Aquí nos limitaremos a exponer las monedas que, a nuestro juicio, contribuyen a una mejor comprensión del argumento tratado. Únicamente incluimos aquellos ejemplos de los cuales hemos podido encontrar imágenes. Añadimos la información mínima para su identificación. Para otros ejemplos, remitimos a la bibliografía citada. Esperamos desarrollar esta línea de investigación en futuros trabajos.



Traiano (r. 98-117 d. C.), Ancira (Galacia). Price, Trel 1977, fig. 399. Templo del dios Men.

ADRIANO (r. 117-138 d. C.)



3354



Adriano (r. 117-138), Aizanoi. Ártemis Efesia. SNG, Deutschland 9, Sammlung v. Aulock, Phrygien 3354.



Adriano (r. 117-138), Afrodisias (Pérgamo). Ártemis Efesia. SNG, Vol. IV Fitzwilliam Museum, 4682.

ANTONINO PÍO (r. 138-161)



Antonino Pío (r. 138-161), Aelia Capitolina (Jerusalén). SNG ANS 594. Meshorer 1989, 20; Kadaman 12; BMC 11-12.



Antonino Antonino Pío (r. 138-161). Aelia Capitolina. Meshorer 10-11.



Antonino Pío (r. 138-161), Cesarea Maritima. SNG Vol. XII Hunterian Museum Part II, 3559.



Antonino Pío (r. 138-161), Sepphoris (Diocaesaraea), Iudaea. ¿Tyche o Roma? BMC Palestine (Sepphoris) 21.

MARCO AURELIO (R. 161-180 d. C.)



Marco Aurelio y Lucio Vero (reinado conjunto 161-169 d. C.). Aelia Capitolina (Jerusalén), Judea. Meshorer 1989, 52. BMC Greek (Palestine) 40, p.89.



Marco Aurelio y Lucio Vero (reinado conjunto 161-169 d. C.). Aelia Capitolina (Jerusalén), Judea. British Museum 1931,0603.51; Meshorer 1989, 53.



Lucio Vero (r. 161-169 d. C.), Capitolias, Arabia (Decapolis). Spijkerman 1978, nn. 7-9.



Lucio Vero (r. 161-169 d. C.), Abila, Decapolis. Datada: CY 230 (166/167 d. C.). CNG 75-851; LIMC plancha 324.5.



Lucio Vero (r. 161-169), Abila. Herzfelder 1936, n. 2, pl. VI.



Lucio Vero (r. 161-169 d. C.), Tralles (Cesarea). Zeus. Price, Trell 1977, n. 516, fig. 377; SNG Vol. XII, Hunterian Museum Part I, 1764.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Apollonia Salbace, Asia. SNG Vol. XII Hunterian Museum Part I, 1920. Interesante ejemplo de tríada: Apolo falnqueado por Ártemis y otra figura femenina.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Capitolias (Beit Ras), Decapolis. Se trata de una de las primeras monedas que incluyen un esquema tetrástilo con “frontón sirio” entre torres; en su interior, estatua de Zeus. Price, Trell 1977, n. 763, fig. 285; British Museum G1970,0905.1. Spijkerman 1978, p. 98.1



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Capitolias (Beit Ras). Spijkerman 1978, n. 3



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Philadelphia, Asia (Lydia). SNG von Aulock 3077; Price, Trel 1977, n. 471. Ártemis Efesia.



28



29

30

Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Koinon de Jonia, Asia. Templo Kore de Sardis. Gillespie 1956, plancha VIII, nn. 28-30. Roca sagrada.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Philadelphia, Lidia. SNGvon Aulock Lydien 3077. Ártemis

FAUSTINA (m. 175, esposa de Marco Aurelio)



Faustina Junior (m. 175), Antiochia ad Cragum. SNG Cop. Lycaonia-Cilicia 67.

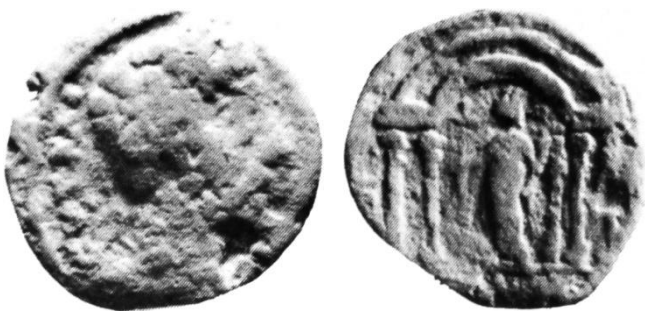


Faustina Junior (m. 175), Neapolis, Siria-Palestina. Paris, Bibliothèque Nationale, 159; Price, Trel 1977, fig. 422.

CÓMODO (r. 177-192)



Cómodo (r. 177-192), Capitolas, Decapolis.



Cómodo (r. 177-192), Gaba. Rosenberg 1984, n. 1.



Cómodo (r. 177-192), Antiocheia ad Maeandrum.



Cómodo (r. 177-192), Capitolias, Decapolis. Datada CY 93 (189/190 d. C.). Spijkerman 1978, n. 13.



Cómodo (r. 177-192), Nysa Scythopolis, Decapolis. Sofaer pl. 149, 25. Tyché con cornucopia y a la izquierda una *victoriola*.



Cómodo (r. 177-192), Aelia Capitolina. Meshorer 72.



Cómodo (r. 177-192), Samaria-Sebaste. Datada 190/191 d. C. Rosenberger 14, *cfr.* SNG ANS 1078.



Cómodo (r. 177-192), Corinto. Pequeño templo con frontón arcuado. BCD Corinth 796.

Una moneda informa sobre la monumentalización (se añaden columnas a todo el lateral) y uso ritual del *carpentum*:



Antonino Pío (r. 138-161 d. C.), Éfeso, Jonia. SNG München 134.

Para cualquier habitante del Imperio la arquitectura había sido manifestación de poder y signo de civilización; además, era el lugar más adecuado para la manifestación divina. La imagen de culto se asociaba a todo un enmarque arquitectónico, por un lado porque la arquitectura dignifica, potencia, realza y se emplea para prestigiar cualquier figura, y por otro porque el fiel pagano no solía entrar en el templo y veía la imagen del dios desde la distancia, enmarcada por todo el edificio y focalizada por la puerta cuándo ésta se abría y de tal modo desvelaba el misterio de la presencia divina. Resultado de ello son representaciones como la del templo de Júpiter tonante en el relieve de los Haterii y numerosos ejemplos numismáticos. En las monedas las arquitecturas de los reversos complementan la imagen de majestad ofrecida con el retrato imperial del anverso. La moneda es un elemento más de representación del soberano y de la autoridad del Estado. Como el retrato oficial escultórico, sustituye la presencia del emperador y manifiestan su dominio: “dad al César lo que es del César”³⁵³. Asimismo, los edificios del reverso sirven para manifestar el orgullo cívico, sus cultos y edificios principales –aunque sea de modo puramente simbólico–, obras que en muchos casos estaban patrocinadas por el emperador, dedicadas a él y que contribuían a la gloria de Roma. Esta realidad es lo que explica la presencia abrumadora de Tyché (Fortuna), Roma, ambas símbolo de la civilización, de la ciudad y el Imperio, en suma, de la felicidad pública; y otras divinidades muy importantes para cada territorio, como Ártemis Efesia. La importancia de la numismática estriba también en su capacidad para permear todas las capas sociales, así como en su movilidad. Pero, ¿hasta qué punto permitiría la difusión de nuevas fórmulas por el Imperio? ¿Hasta qué punto una moneda de Éfeso podía ser vista por un habitante de Clunia?



Representación del templo de Júpiter Tonante en el relieve de los Haterii (LIMC VIII, Iuppiter 4b).

³⁵³ Mateo 22, 21.

Coroplastia

La coroplastia, apenas tenida en cuenta para el estudio del proceso de evolución arquitectónica que analizamos, aporta también casos de especial interés. Nos limitaremos a dos muy representativos de la inclusión del arco en el frontón, como es el caso de una Lucerna votiva en forma de yelmo de gladiador, perteneciente al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma (Inv. 51997), que posee en su base el sello “FORTIS”, tal vez procedente de Roma y que se data en la primera mitad del s. II d. C. La pieza está rematada por un templete, como es característico de una serie de lucernas de la misma tipología, por ejemplo la perteneciente al Museo Civico Archeologico di Bologna (Inv. 6133). En el templete de la primera, un pequeño arco dentro del frontón realza el lado principal de la obra, donde se sitúa la llama. Ofrece un dato más sobre el uso de dicho tipo de estructura, que ya vimos en el arco de Orange y en la pintura del corredor de las Águilas en la *Domus Aurea*.



Lucerna votiva, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma (Inv. 51997).

El otro caso donde podemos rastrear la asunción de motivos semejantes en la iconografía empleada en la coroplastia del periodo antonino, se trata de la impronta de un sello sobre un fragmento de un vaso de terracota de 7,5 cm, del s. II d. C., quizás procedente de Egipto (British Museum, Londres, Inv. 1961,0412.2)³⁵⁴, ¿o tal vez se trataba de una tésera?³⁵⁵ Sobre un fondo rectangular se destaca un templete con dos columnas de acanaladuras helicoidales y capiteles corintios, rematado por un “frontón sirio”. En la parte superior del tímpano, se coloca un círculo, como es habitual en algunas monedas; asimismo, el borde externo del frontón se decora con pequeños círculos, también habituales en la numismática y en otros relieves. En el interior del templete se halla la figura de Venus, desnuda, con la pose de anadiómena, pero en lugar de recoger su cabello gira la cabeza hacia nuestra derecha y sostiene un espejo en el que se mira. Flanqueándola, y también dentro del templete, se sitúan dos pequeños erotes. En la parte inferior del sello, hay una forma irreconocible. Este ejemplo atestigua la llegada a Egipto, al menos a nivel iconográfico, del “frontón sirio”, aunque teniendo en cuenta los precedentes que analizamos en el periodo ptolemaico, no extrañaría que se llegase a soluciones de este tipo en al menos en microarquitecturas, pese a que también es posible que tenga influencia de la numismática, concretamente de las acuñaciones que hemos visto del reinado de Marco Aurelio. La movilidad de estas piezas y el activo comercio del Mediterráneo oriental hacen muy factible dicha posibilidad.

³⁵⁴ Burn, Higgins, Walters, Bailey 1903, n. 3627.

³⁵⁵ Como, por ejemplo, las de Palmira, *vid.* Ingholt, Seyrig, Starcky 1955.



Impronta de sello en pieza de terracota, British Museum, Londres, Inv. 1961,0412.2.

Relieves

Dentro del desarrollo del “arco sirio” y la “serliana” en los relieves antoninos, la pieza fundamental es un fragmento de friso perteneciente a villa Adriana, llevado al Museo Pio-Clementino (Inv. 540) durante el pontificado de Gregorio XVI (1831-1846), donde lo restauró G. Fabris en 1845³⁵⁶. En el intercolumnio central resultado de la fusión de dos “serlianas” resueltas en “arco sirio”, en primer término se representa a Ariadna dormida, a la derecha Teseo huye subiendo a su barco, mientras que a la izquierda un sátiro anticipa la llegada de Baco y en el centro una ninfa que personifica a la isla de Naxos contempla los acontecimientos; este grupo remite a modelos de Pérgamo del s. II a. C. Sobre el dintel se representa un erote junto a una pantera. Los arcos laterales acogen figuras de mayor tamaño que representan a Baco (en origen, un sátiro) y a una ménade. Las columnas tienen acanaladuras helicoidales y capiteles de aspecto egíptizante, aunque el esquema arquitectónico general remite al llamado Canopo de villa Adriana³⁵⁷. Este relieve no sería un sarcófago, como alguna vez se ha escrito, sino parte de un friso mucho mayor. Otros dos relieves son sospechosamente parecidos, aunque sus columnas son lisas. Se conservan también en el Museo Pio-Clementino (Inv. 794, 796) y al parecer los encontró Giovanni Volpato en Corcolle (valle de Palestrina), se vendieron al Museo entre 1872 y 1875 y M. Laboureur los restauró en 1785³⁵⁸. El primero (GM 18) representa, de izquierda a derecha, a Baco, Hércules aprendiendo a tocar la lira con Lino, Juno, Hércules niño matando a las serpientes entre Alcmena y Anfitrión (?), Minerva. El segundo (GM 19), Marte, Hércules combatiendo a Ergino, Minerva, Hércules aprendiendo a usar el arco, Anfitrión (?). Del mismo modo como sucede en el ejemplo anterior, se toman modelos pergamenos del s. II a. C. y se combinan figuras de estatuaria monumental –bajo los arcos– y grupos –en los intercolumnios mayores–, lo cual recuerda también –en unión al esquema arquitectónico– al llamado Canopo de villa Adriana. Todos estos relieves y el llamado Canopo merecen un estudio monográfico que tal vez podría aclarar si los dos últimos pertenecieron al mismo ambiente o si en realidad su ubicación original fue Palestrina; asimismo, debe profundizarse en el simbolismo del conjunto. Como sucede con el conjunto del llamado Canopo parece tratarse de un mensaje erudito y difícil de desvelar, aunque se identifican algunos motivos comunes como el viaje, labores y hazañas, formación intelectual, superación personal etc., que podrían estar hablándonos de la *paideia* griega o la *humanitas* latina, muy del gusto de Adriano.

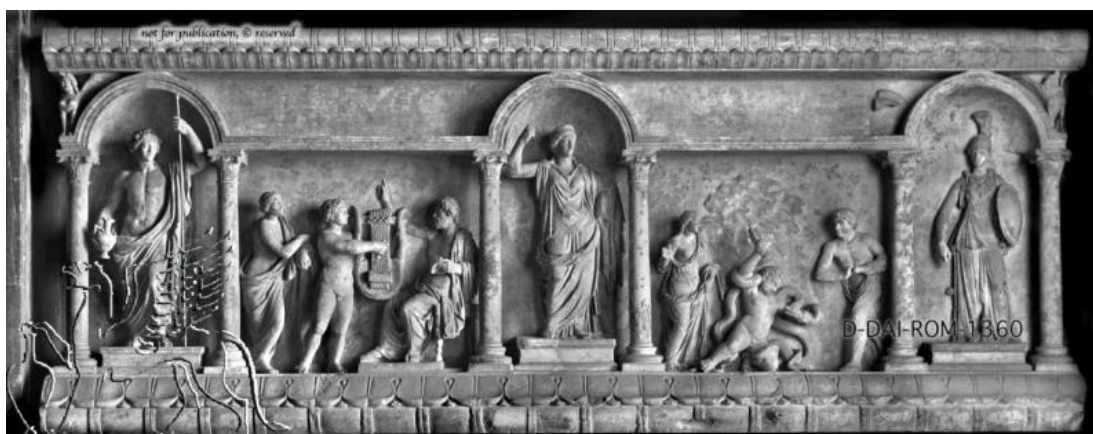
³⁵⁶ Spinola 1999, Galleria delle Statue (GS) n. 7, pp. 15-16 (con bibliografía). Una de las primeras publicaciones es Gusman 1904, p. 244 y tabla IV, donde ya se indica su procedencia de villa Adriana.

³⁵⁷ Crema 1961, pp. 7, 10 y fig. 13.

³⁵⁸ Spinola 1999, Gabinetto delle Maschere (GM) nn. 18, 19, pp. 155-156 (con bibliografía).

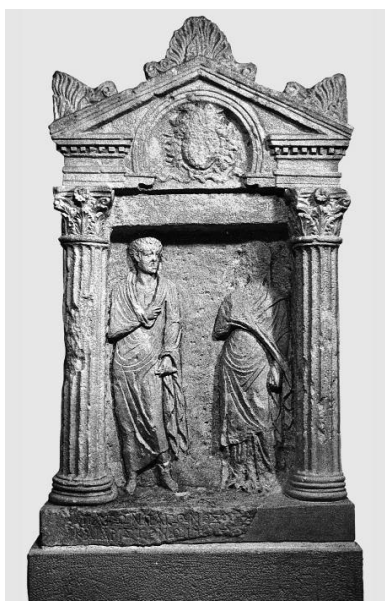


Relieve con Ariadna dormida, procedente de villa Adriana, Museo Pio-Clementino (GS 7), Vaticano.



Relieves con escenas de la vida de Hércules y divinidades, Museo Pio-Clementino (GM 18, 19), Vaticano.

Toda una serie de piezas datables en el periodo antonino informan sobre la tendencia a combinar arco y frontón, de manera más o menos cohesionada y con soluciones diversas. Este tipo de esquemas se adoptan para configurar o simular nichos y hornacinas que encierran y realzan figuras, o bien para destacar un vano con especial importancia. En algunos casos, se añade una venera u otros motivos para realzar la carga sacra y de prestigio del conjunto. Uno de los ejemplos más tempranos es el *naiskos* con la inscripción *Πάγων Πάγωνος ὁ Πά[γωνος] καὶ Ἀριστονῶι Πάγω[νος]* conservado en el Museo Arqueológico de Aghios Nikolaos (Inv. 363). A nivel arquitectónico, es deudor de fórmulas tardohelenísticas empleadas en Delos, aunque la solución del frontón es excepcional; llama la atención que combine elementos jónicos y corintios³⁵⁹. Se trata de un frontón abierto en el cual se introduce un arco de herradura rebajada, fasciculado, que apoya en dos extrañas ménsulas salientes del arquitrabe. El relieve, de mármol blanco o caliza, se halló reutilizado en una casa de Aghios Nikolaos y no está claro tampoco si es una obra realizada en Creta o en Asia Menor³⁶⁰.



Naiskos, Museo Arqueológico de Aghios Nikolaos, Inv. 363 (Sporn 2012, fig. 3).

Estructuras como las que analizamos se registran en los relieves britanos de Hutcheson Hill y Croy Hill, poco posteriores al Muro de Adriano o Muro Antonino erigido en Britania (122-132 d. C., con intervenciones posteriores). Dichos relieves poseen contenidos militares, religiosos y de glorificación del Estado³⁶¹. El primero (Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow, Ref. PUBL 0 Britannia 1970.19) es un marcador de distancia realizado en arenisca, hallado en marzo de 1969³⁶² cerca del fuerte romano de Castle Hill, Escocia, aproximadamente a media milla al sudoeste del Muro de Adriano. Se organiza en “serliana”, con frontones en los intercolumnios laterales; en realidad, podría remitir a dos nichos con frontón flanqueando a uno con arco, pero en el relieve las formas se entremezclan y confunden y, en cualquier caso, se ha querido representar un esquema en trifora destacando el vano central. El arco se corona por una serie de círculos que parecen un elemento local, ya que se repiten en el arco de un cipo procedente de Escocia (National Museum of Scotland, Edinburgo, Inv. X.FP 2), aunque se podrían haber tomado de la numismática, donde son

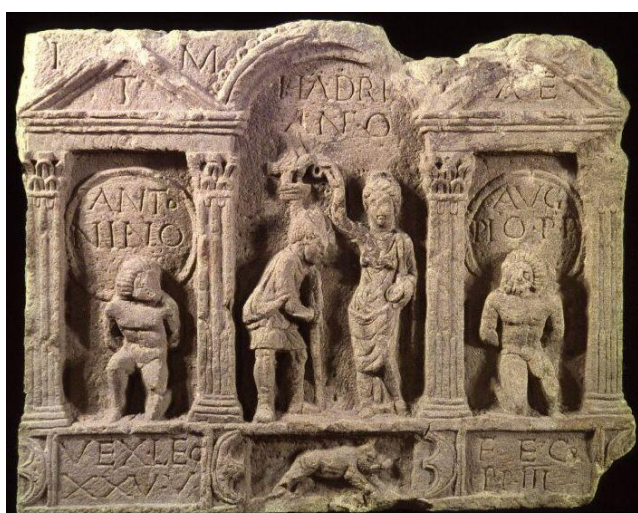
³⁵⁹ En general, Sporn 2012, pp. 456-458 (con bibliografía); para el motivo arquitectónico especialmente p. 457.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 458.

³⁶¹ Thomas 2007, pp. 45-46.

³⁶² Robertson 1969, p. 1.

frecuentes. El relieve de Hutcheson Hill contiene la inscripción “ITM HADRIANO AE ANTONINO AVG PIO P.P. VEX LEG XXVV FEC PP III”³⁶³, es decir, “Al emperador Caesar Titus Aelius Hadrianus Antoninus Augustus Pius, Padre de la Patria, la *vexillatio* de la Legión XX, la valiente y victoriosa, construyó 3000 pasos del muro”. En el vano central se sitúa una figura femenina con pátera en su mano izquierda y colocando con la derecha una pequeña corona de laurel en el pico del águila del *vexillum* que sostiene un vexilífero en representación de sus compañeros de la *vexillatio*. La figura femenina se interpreta como personificación de Britania agradecida a la legión³⁶⁴ o bien como la emperatriz Faustina Maior –por los rasgos y tipo de peinado– honrando a los soldados³⁶⁵. En los vanos laterales se sitúan prisioneros bárbaros desnudos, de rodillas y con las manos atadas a la espalda; tras ellos, escudos circulares a modo de clipeos que recogen la parte de la inscripción “Antonino” y “Augusto Pío, Padre de la Patria”. El esquema compositivo forma una pirámide que culmina en el arco y en el nombre de Adriano. En conclusión, una estructura arquitectónica al menos similar a la “serliana” ha servido para organizar y dignificar una composición de exaltación imperial.



Relieve de Hutcheson Hill, Hunterian Museum, Glasgow. Detalle de un cipo, National Museum of Scotland, Edinburgo, Inv. X.FP 2.

El relieve de Croy Hill (National Museum of Scotland, Edinburgo, Inv. X.FV 44), de h. 140-165 d. C. y hallado en 1802, pertenece a un contexto similar y, aunque se conserva solamente parte de su lado izquierdo, se percibe que el conjunto formaba una “serliana” mucho más definida que en el caso anterior y con el vano central más acusado. En él, a modo de *clipeus*, se acogía una laurea con inscripción conmemorativa y sostenida por dos geniecillos. En el intercolumnio izquierdo se conserva una figura femenina desnuda, quizás Venus, con la mano izquierda apoyada en el hombro del mismo lado y sosteniendo con la derecha un manto movido por el viento, que cae entre sus piernas. El relieve interesa no solamente por su “serliana”, sino porque también emplea columnas con acanaladuras helicoidales. Al parecer, y teniendo en cuenta la “V” conservada de la inscripción, pudo erigirse en el fuerte de la legión VI *Victrix* en Croy Hill, el punto más elevado del Muro de Adriano, donde tendría un importante valor simbólico³⁶⁶.

³⁶³ LIMC 3.1, pp. 167-169.

³⁶⁴ Keppie 1998, p. 82.

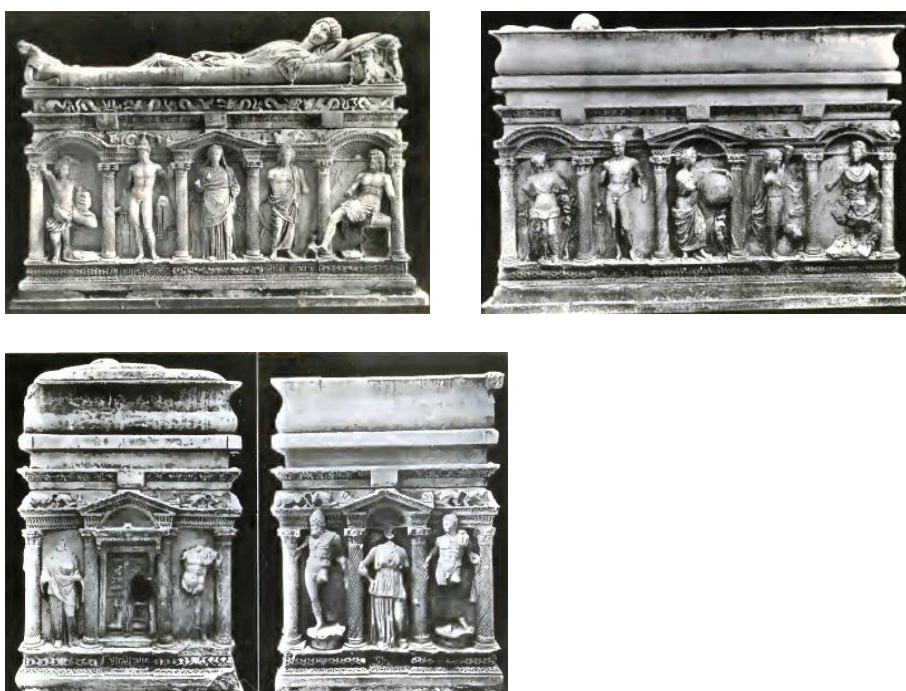
³⁶⁵ Hassall 1977, p. 338.

³⁶⁶ Thomas 2007, p. 46.



Relieve de Croy Hill, National Museum of Scotland, Edinburgo, Inv. X.FV 44.

Composiciones con frontón abierto que acoge un nicho semicircular –normalmente avenerado o con un arco muy somero– se hallan en sarcófagos como el de Claudia Aulonia conservado en Melfi, y algunos de Afrodisias y otras ciudades de Asia Menor, todos ellos realizados en torno al reinado de Antonino Pío en dicha región³⁶⁷, aunque siguen haciéndose hasta el periodo severo³⁶⁸. Sarcófagos de Palmira ofrecen una combinación de hornacina y frontón similar, aunque algo más orgánica, pero los comentaremos en el dedicado a la dinastía Severa y la anarquía militar, ya que la historiografía más reciente los considera de la segunda mitad del s. III d. C. Por su parte, el “arco sirio”, se reconoce en algún ejemplo realizado en Afrodisias h. 155-160 d. C.³⁶⁹, tipología que también tendrá continuación en periodo severo.



Sarcófago de Claudia Aulonia, catedral de Melfi.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

³⁶⁸ En general, sobre los sarcófagos asiáticos de esta tipología, *vid.* Morey 1924.

³⁶⁹ Engemann 1973, p. 33.



Sarcófago de Afrodísias, Museo de Afrodísias.



Sarcófago realizado en Afrodísias h. 155-160 d. C.

Por su parte, en el norte de África, durante el periodo antonino se da un especial desarrollo de las estelas neo-púnicas, en las que la influencia helenística es muy fuerte, sobre todo a nivel de esquemas arquitectónicos que combinan arcos, frontones y veneras. En el Museo del Bardo en Túnez se conservan numerosos ejemplos, de los cuales destacamos una estela procedente de Henchir Meded³⁷⁰.



Estela de Henchir Meded, Túnez (Fevrier 1990, fig. 10).

³⁷⁰ Fevrier 1990, fig. 10.

Llegados a este punto, nos preguntamos si la influencia de las composiciones que venimos estudiando, particularmente el “frontón sirio”, con frontis dístico o tetrástilo, o esquemas semejantes, llegaría en periodo antonino a zonas del ámbito occidental del Imperio como Germania, Galia, Britania o Hispania. Hasta ahora, esta temática se ha tratado poco y raramente se ha incluido en estudios generales³⁷¹.

Comenzamos por Germania debido a que ya analizamos en su momento la espada de Tiberio, cuyo esquema arquitectónico y presencia en Maguncia nos sorprendía, aunque ya explicamos que podría haberse hecho en otro lugar y cuyo esquema arquitectónico plantea diversas interrogantes. En la misma Maguncia se conserva un edículo en forma de templete destinado a acoger una estatua de Júpiter y datable h. 190-210 d. C., hallado en Mainz-Kastel en 1894 (Landesmuseum Mainz, 75 x 67 x 75 cm)³⁷². En su lateral izquierdo se representa a Hércules con Cerbero, en el derecho a los dióscuros y en la parte posterior Juno con una pátera y su pavo entre cortinajes. En el frente está constituido por un vano entre pilastras cerrado con arco rebajado incluido en un frontón triangular decorado con una figura que sostiene roleos. La cubierta, a dos aguas, reproduce un tejado.

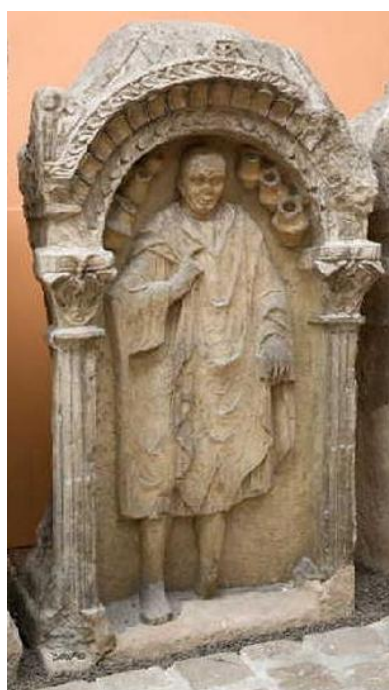


Edículo para acoger una estatua de Júpiter, Landesmuseum Mainz, Maguncia.

³⁷¹ Como iremos viendo, existen estudios parciales que iremos citando, que por lo general no se plantean una retrospectiva de los motivos analizados ni indagan su posible procedencia. Únicamente Thomas 2007 introduce ejemplos de Galia en un contexto más amplio.

³⁷² Espérandieu VII (1918), n. 5779, p. 304; Bauchhenss 1984, n. 93, pp. 76-78 (con bibliografía).

En Galia se produjeron toda una serie de cipos y estelas funerarios durante el s. II d. C., seguramente de finales del periodo antonino, hallados en Bourges y su entorno, principalmente en la necrópolis de Saint-Ambroix. Sorprenden por la calidad y el detalle de las estructuras arquitectónicas representadas. La tipología dominante es la fachada dística, con columnas o pilastras toscanas o corintias, rematada por “frontón sirio” decorado con acroterios. Algunos ejemplos tienen solamente “arco sirio” independiente –o bien resultado de piezas con “frontón sirio” mutiladas– o unido a una forma piramidal. La hornacina se remata en algunos casos con una venera. A continuación presentamos un listado con los ejemplos más relevantes³⁷³. Todos ellos representan a los fallecidos en la hornacina, a veces con atributos de su condición, como los vasos del llamado “tabernero” –posiblemente un fabricante o vendedor de cerámica– o el *ascia* (tipo de martillo o maceta) que llevan constructores y escultores con orgullo, tal vez los mismos que colaboraron en la introducción de los motivos arquitectónicos innovadores en la zona. Son todas imágenes impactantes y en las que se despliega una puesta en escena efectista y “a la última moda” que exalta –no sin cierta pretensión– la dignidad de los finados. A continuación, presentamos un listado de los más destacables.



Cipo hallado en 1964 en Bourges. Caliza. 100 x 58 x 26 cm. Inscripción: Mercurialis. Musée du Berry, Inv. 1964.20.1.³⁷⁴ “Le tavernier”. Caliza (piedra de Ambrault). 175 x 102 x 50 cm. Hallado en Saint-Ambroix-Sur-Arnon en 1910. En el museo desde 1950. Musée du Berry, Inv. 1950.1.35; 4090 (Inventaire B)³⁷⁵.

³⁷³ El estudio más destacable sobre todas estas piezas es Cirier 1986, especialmente tipología III.

³⁷⁴ Cirier 1986, I, p. 113, n. III-28.

³⁷⁵ Espérandieu, IX (1925), n. 7006, p. 245-246. Cirier 1986, I, pp. 240-241, n. X-17; Schimmenti 2004, p. 4.



Cipo descubierto en Bourges (rue Coursalon 7-9) en 1961. Caliza oolítica de La Celle. 78 x 51 x 35 cm. Inscripción en banda inferior: D.MATERNIANOS.BALBIM : D(iis) MATERNIANOS. BALBIM(anibus). Adquirida en 1961. Musée du Berry, Inv. 1961.51.1.³⁷⁶



Cipo descubierto en Saint-Ambroix-sur-Arnon en 1910. Caliza. 145 x 75 x 65. Musée du Berry, Inv. 1950.1.36; 4082 (Inventaire B)³⁷⁷.

³⁷⁶ Cirier 1986, I, n. III-15, pp.101-102; Gast 2006, cat. n. 75, pp. 1967-1968.

³⁷⁷ Espérandieu, IX, n. 7008, p. 247; Cirier 1986, I, n. III-14, pp.100-101.



Cipo descubierto en Saint-Ambroix-sur-Arnon en 1910. 170 x 90 x 68 cm. En el frontón: Carissimi. Musée du Berry, Inv. 1950.1.38; 4091 (Inventaire B)³⁷⁸.



Cipo descubierto en Saint-Ambroix-sur-Arnon en 1910. Caliza. 210 x 98 x 74. Musée du Berry, Inv. 1950.1.34 ; 4080 (Inventaire B)³⁷⁹.

³⁷⁸ Espérandieu, IX, n. 6992, pp. 233-235; Cirier 1986, I, n. III-19, pp. 104-105.

³⁷⁹ Espérandieu, IX, n. 7010, p. 248; Cirier 1986, I, n. X-15, p. 239.



Estela descubierta en 1915 en Bourges, en el cementerio galo-romano de Fin-Renard. Caliza. 54 x 27 x 16 cm. Inscripción: D(iis) M(anibus). Julio Merca(tori?). Musée du Berry³⁸⁰.



Cipo hallado en 1910. Caliza. 138 x 76 x 57 cm. Musée de Châteauroux³⁸¹.

³⁸⁰ Espérandieu, IX, n. 6937, p. 230.

³⁸¹ Espérandieu IX (1925), n. 6993, pp. 235-236.



Fragmento de cipo hallado en 1910. Caliza. 95 x 75 x 35 cm. Musée de Châteauroux³⁸².



Cipo descubierto en 1909 en Saint Ambroix-sur-Arnon. Caliza. 99 x 55 x 35 cm. Musée de Chateauroux³⁸³.

³⁸² Espérandieu IX (1925), n. 6994, p. 237.

³⁸³ Espérandieu IX (1925), n. 6996, p. 238.



Cipo descubierto en 1910. Caliza. 96 x 94 x 64 cm. Musée de Châteauroux³⁸⁴.



Cipo fragmentado en dos, descubierto en 1909. Caliza. 180 x 80 x 65 cm. Musée de Châteauroux³⁸⁵.

³⁸⁴ Espérandieu IX (1925), n. 6997, pp. 238-239.

³⁸⁵ Espérandieu IX (1925), n. 6998, pp. 240-241.



Cipo descubierto en 1910. Caliza. 170 x 77 x 50 cm. Musée de Saint-Germain³⁸⁶.



Estela descubierta en 1910. Caliza. 64 x 55 x 40 cm. Musée de Châteauroux³⁸⁷.



Cipo fragmentado en dos, descubierto en 1911. Caliza. 150 x 73 x 57 cm. Musée de Chateauroux³⁸⁸.

³⁸⁶ Espérandieu IX (1925), n. 7000, pp. 241-243; Thomas 2007, p. 194 y fig. 165b.

³⁸⁷ Espérandieu IX (1925), n. 7016, pp. 251-252; Thomas 2007, p. 194 y fig. 165b. Thomas (2007, p. 154 y fig. 165a-b) cita estos dos últimos ejemplos para comentar la fuerza simbólica del *ascia* que portan los fallecidos, y su posible influencia posterior sobre representaciones cristianas de figuras sosteniendo la cruz.

³⁸⁸ Espérandieu IX (1925), n. 7001, p. 243.



Fragmento de cipo descubierto en 1910. Caliza. 95 x 85 x 40 cm. Musée du Berry, Bourges³⁸⁹.



Fragmentos de cipo descubiertos en 1911. Caliza. 36 x 72 x 52 cm. Musée de Châteauroux³⁹⁰.

³⁸⁹ Espérandieu IX (1925), n. 7002, pp. 243-244.

³⁹⁰ Espérandieu IX (1925), n. 7004, p. 245.



Fragmento de cipo descubierto en 1911. Musée de Châteauroux. 79 x 67 x 38 cm. Espérandieu IX (1925), n. 7005, p. 245.



Fragmento de cipo descubierto en 1911. Caliza. 117 x 76 x 48 cm. Musée de Châteauroux³⁹¹.

³⁹¹ Espérandieu IX (1925), n. 7011, p. 249.



Fragmento de cipo descubierto en 1911. Caliza. 90 x 51 x 39 cm. Musée de Châteauroux³⁹². En Alichamps (Aquitania), se descubrió otro cipo semejante a los de Bourges, perdido ya a principios del s. XX³⁹³.



Cipo hallado en Alichamps.

En una zona liminal entre Galia y Germania, además con una importante conexión marítima con Britania, se encuadran los numerosos “altares” dedicados a la diosa Nehalennia o Wallacra – protectora de navegantes, comerciantes marítimos y difuntos– en la zona de Colijnsplaat, Walcheren y Domburg (actuales Países Bajos), donde había un santuario de la diosa y el puerto principal de conexión con las islas. Dichas piezas muestran la tendencia a combinar hornacina – rematada en venera en la mayoría de los casos– y frontón abierto³⁹⁴.

³⁹² Espérandieu IX (1925), n. 7012, pp. 249-250.

³⁹³ Espérandieu II (1908), n. 1543, p. 366. CIL XIII, 1359.

³⁹⁴ En general *vid.* Hondius-Crone 1955; Stuart, Bogaerts 2001. Nos limitamos a ilustrar tres de los muchos ejemplos existentes. La tipología continúa al menos durante el s. III d. C. y su influencia llega también a Germania.



Diversos altares dedicados a la diosa Nehalennia.

La influencia de dichas formas llegó a Britania, donde se erigió la estela dedicada por Barates a Regina –ambos palmirenos– hallada en 1878 a 300 m del fuerte romano de South Shields, población inglesa próxima al muro de Adriano. La pieza, realizada en piedra local y de 106 cm de altura, se conserva en el Arbeia Roman Fort and Museum de South Shields (Inv. TWCMS T765). Barates era fabricante de estandartes para la legión asentada en dicho fuerte. La estela, junto a otra dedicada a Víctor –con elementos palmirenos–, informa sobre el flujo de población y la difusión de prestigiosos motivos arquitectónicos de origen oriental hasta la periferia del Imperio en la segunda mitad del s. II d. C., aplicados a monumentos de un estrato social intermedio³⁹⁵. A la muerte de Regina, Barates, que la había liberado de la esclavitud y la había hecho su mujer, le erigió una estela tan majestuosa como los “altares” de Nehalennia, además con una inscripción en latín: D(is) M(anibus) Regina liberta et coniuge Barates Palmyrenus natione Catuallauna an(norum) XXX. (En memoria de Regina, su mujer libre y esposa, de la tribu catevallania, de treinta años, Barates de Palmira [dedica este monumento]); y otra en arameo: RGYN’ BT HRY BR ‘T’ HBL (Regina, la mujer liberada de Barate, alas)³⁹⁶.

³⁹⁵ En general, sobre la estela de Regina y la de Víctor, *vid.* Smith 1959.

³⁹⁶ CSIR I (1977), n. 247.



Estela de Regina, Arbeia Roman Fort and Museum, South Shields.

Con los ejemplos expuestos, hemos podido comprobar cómo el “frontón sirio” llegó a Occidente, en su forma más clara y desarrollada, a Galia. Creemos que este hecho no se ha valorado suficientemente, puesto que demuestra que en fechas tan tempranas, al menos a finales del periodo antonino, poco después de la aparición de este motivo en la arquitectura y la iconografía del ámbito oriental del Imperio, también pasó a la parte occidental. El precedente del “frontón sirio”, es decir, el “frontón arcuado” –en el que el arco apoya sobre los tramos de entablamento–, llegó a Hispania en el mismo momento, al menos a nivel iconográfico. Así lo atestiguan dos relieves fundamentales procedentes de Clunia y que se datan tradicionalmente en periodo antonino o como máximo en el s. III d. C., pues plantean el mismo problema que algunas obras que explicaremos en el apartado dedicado al periodo severo, cuando se emplean motivos muy semejantes, pero por lo general más simplificados, proceso que se inicia en Oriente. Los relieves de Clunia se encuadran dentro de un arte provincial relativamente periférico y con una fuerte influencia prerromana en su técnica (talla a bisel), tipología (estela discoidal) y decoración (motivos geométricos y vegetales prerromanos; motivos arquitectónicos romanos). Ello explicaría su aspecto en cierto modo sumario, aunque para su contexto muy detallado en la representación arquitectónica. Todos estos datos invitan a pensar que la simplificación en estas piezas no es fruto de fecha tardía (dicha simplificación comienza en Oriente en el s. III d. C.) sino de la tradición local; por otro lado, el detalle de las arquitecturas sugiere una fecha del s. II d. C. Pero la gran sorpresa de Clunia es que, a diferencia de lo que ocurría en Galia, donde el “frontón sirio” se aplicaba a modelos díptilos, en la ciudad hispana existe un ejemplo que, aunque está mutilado por un retalle, es claramente tetrástilo, con lo cual configura una “serliana” rematada por frontón. A continuación pasamos a comentar más detalladamente los dos ejemplos citados.

El primero es un relieve conservado actualmente en el Museo de Burgos³⁹⁷ (cat. n. 117, inscrito en el Museo el 10 de julio de 1930)³⁹⁸, traído de Peñalba del Castro, donde estaba empotrado en la fachada del ayuntamiento; a dicho uso se debe la inscripción “PLAZA DEL REY”. La pieza es la parte superior de una estela funeraria discoidea³⁹⁹. Está realizada en caliza, con medidas 70 x 60 x 20 cm. Su tipología y decoración geométrica sugieren una fuerte influencia ibérica; por su parte la figura entronizada bajo el edículo con “frontón arcuado” podría identificarse con un potentado local, aunque se reconocen influencias orientales en el modelo arquitectónico⁴⁰⁰. El modelo representado de trono o *solium*, con respaldo curvo y sin brazos, es muy común en la iconografía funeraria romana, al menos desde época antonina, en alusión a un asiento realizado en madera o mimbre y reservado a la élite⁴⁰¹, que también observamos en la estela de Regina y en los altares de Nehalennia, entre otras piezas, donde se repite la posición sedente frontal de la figura. Con respecto a la datación de la estela de Clunia, hay un consenso general en situarla en el s. II d. C., tal vez en periodo antonino⁴⁰². La composición sorprende por su potencia visual. La figura entronizada no sólo se enmarca por el edículo dístico con “frontón arcuado” y columnas de acanaladuras helicoidales, sino que todo ello queda a su vez potenciado por el círculo con rosetas y decoración en zigzag, como si de una aureola se tratase. Posiblemente en el trozo faltante de la pieza figuraba la inscripción funeraria. Resulta complicado determinar cómo llegó dicho modelo arquitectónico a Clunia, pese a que se trató de un importante centro, capital del *conventus* Cluniensis (uno de los siete en que se dividía la Hispania Citerior). Tal vez se tomó de la numismática o se deba a fenómenos semejantes a los que hicieron posible la producción de piezas como las que hemos comentado de Germania, Galia y Britania, aunque en el caso de Clunia la mano de obra parece local, por la presencia de elementos decorativos de fuerte tradición prerromana. Sobre este tipo de fenómenos de trasvase de modelos orientales a Occidente queda aún mucho que aportar. No obstante, se conocen masas de población greco-oriental en zonas próximas, en la actual provincia de León, que dejaron testimonios epigráficos⁴⁰³. Asimismo, debe valorarse la posibilidad de la existencia de estructuras semejantes en la arquitectura hispana, que podrían haber partido de precedentes como los de Mérida y Talavera la Vieja que, sumados a nuevas influencias del resto del Imperio, podrían haber dado lugar a edificios que por desgracia hoy no conservamos, o bien que no aportan suficientes datos de alzados o que aún no hemos descubierto. Pese a todo ello, como ponen de manifiesto las piezas de Clunia, sí podemos demostrar el interés por composiciones como el “frontón sirio” en esquema dístico, e incluso en frontis tetrástilo, como se aprecia en el segundo ejemplo que podemos citar. A nivel de la historia de la iconografía, Warburg y sus seguidores quedarían fascinados por la elección del habitante de Peñalba de Castro que, tantos siglos después, escogió precisamente esta lápida entre las muchas disponibles en Clunia para tallar en ella la inscripción “PLAZA DEL REY”.

³⁹⁷ Martínez Burgos 1935, n. 117, pp. 29-30.

³⁹⁸ Agradezco a Marta Negro Cobo, directora del Museo de Burgos, su amable acogida y los datos facilitados sobre el ingreso de la pieza.

³⁹⁹ Frankowski 1920, pp. 209-211. Es el primero en identificarla como pieza romana. Sugiere influencia oriental y cree que es una lápida conmemorativa que podría representar al emperador advenedizo Galba (r. 68-69 d. C.) que declaró a Clunia su capital. Esta teoría no se ha vuelto a proponer, debido a que no parece un relieve conmemorativo –de cuya tipología no existirían paralelos en la zona– sino una estela funeraria discoidea.

⁴⁰⁰ Sentenach Cabañas 1924, pp. xxvi-xxvii.

⁴⁰¹ Ulrich 2007, p. 217.

⁴⁰² García Bellido 1949, n. 344, pp. 359-360 (al menos pleno s. II d. C.); Palol 1959, p. 78 (periodo antonino); Palol, Vilella 1987, p. 119 (hablan del “frontón siríaco”; decoración geométrica en zigzag en un círculo como el grupo de piezas de Hontoria de la Cantera y Lara de los Infantes; reafirma la datación de García Bellido en s. II d. C.). Por su parte, Sentenach Cabañas 1924, p. xxvii, la sitúa en el s. III, con fuertes influjos ibéricos y como precedente de obras visigodas.

⁴⁰³ En general Hoz 1997, *passim* y nota 16.



Fragmento de estela discoidea procedente de Clunia, Museo de Burgos, Inv. 117.

El segundo ejemplar se trata también de la parte superior de una estela –discoidal o tal vez rectangular rematada en semicírculo– procedente de Clunia, muy mutilada, hallada en la casa de Marcelino Rubio en Peñalba de Castro y conservada tras ello en el Museo Monográfico de Clunia (sin número de inventario)⁴⁰⁴. Hoy se conserva en el almacén del yacimiento de Clunia. El fragmento está realizado en caliza, con medidas 102 x 60 x 25 cm⁴⁰⁵. Lo publicó por primera vez P. Palol, quien lo sitúa a finales del s. II o bien en el s. III d. C.⁴⁰⁶ El mismo estudioso publica en varias ocasiones la obra y destaca su “frontón siríaco” (sic.)⁴⁰⁷ –en realidad, un frontón arcuado sobre esquema tetrástilo, o bien una “serliana” rematada en frontón–, pese a que, como con la pieza anterior, no se da cuenta de su importancia como testimonio fundamental de la llegada a Hispania del motivo arquitectónico. En el análisis más detallado de la obra que conocemos se destaca nuevamente su “frontón siríaco” (sic.) –se persiste en el empleo de este término incorrecto– supuestamente con tres arcos, y se comenta que “es muy interesante el esquema de heroización funeraria, con la imagen entronizada del difunto a la manera imperial, como pueda ser, por ejemplo, el esquema del mismo disco de Teodosio”⁴⁰⁸. Nosotros consideramos que no se emplean tres arcos, ni un entablamento que se incurva en arco, sino una “serliana” rematada por frontón. La impresión visual de los arcos laterales se produce por las sombras de la pieza; en realidad son dinteles, lo cual se observa claramente si tomamos como referencia los capiteles; asimismo, es clara la separación entre arco y entablamento. La figura sedente del intercolumnio central es muy semejante a la de la pieza anterior y además incluye la inscripción “D M”, es decir, la dedicatoria a los dioses Manes, lo cual demuestra su uso funerario. El resto de la inscripción, así como toda la parte inferior de la obra, está retallada, aunque se aprecia bien la impronta de las columnas. También se cortó la parte superior, que incluiría la terminación del frontón y el cierre del círculo o semicírculo de enmarque. Obviamente, esta pieza trae a la memoria el disco de Teodosio, pero resulta más relevante para el estudio del precedente del “frontón sirio” en Hispania, por ser al menos unos 200 ó 100 años anterior y por estar realizada en la Península. El público hispano al parecer estaba acostumbrado a tal tipo de composiciones desde mucho antes de la llegada del famoso disco procedente del ámbito oriental del Imperio, lo cual es un dato más que podría tenerse en cuenta a la hora de proponer restituciones de fachada como las que veremos de Carranque o Cercadilla en el apéndice tardoantiguo, que no se apoyan en ningún referente hispano. De Clunia proceden asimismo otras obras que podrían ser consecuentes de este tipo de estructuras, bastante modificadas, con un arco y varios elementos decorativos o bien con arcadas triples, ya en los ss. III y IV d. C.⁴⁰⁹ y que veremos en el mismo apéndice. Hemos de recordar asimismo que en estas dos piezas de Clunia se representa siempre al difunto entronizado, como sucede en los casos de algunas divinidades como Nehalennia y, pretenciosamente con un particular como en este caso en la estela de Regina. El segundo ejemplo de Clunia es además una de las primeras representaciones en las que se utiliza una figura entronizada bajo una “serliana” rematada por frontón, comparable a la moneda de Lucio Vero acuñada en Tralles y la de Marco Aurelio en Capitolias, ambas con Zeus/Júpiter entronizado, aunque visto de perfil. El ejemplo hispano sería, hasta donde sabemos, el primer ejemplo de representación de figura humana entronizada y colocada en posición frontal bajo la estructura descrita, anticipando soluciones que solamente hallamos en la Antigüedad Tardía.

⁴⁰⁴ Palol, Vilella 1987, n. 110, p. 84

⁴⁰⁵ Tras nuestra propia medición realizada el 18/02/2014 rechazamos los 90 cm de altura propuestos por la bibliografía.

⁴⁰⁶ Palol 1959, pp. 78-79.

⁴⁰⁷ Palol 1960, fig. 10; Palol 1969, p. 124 (habla del “frontón siríaco”).

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰⁹ Por ejemplo, Palol, Vilella 1987, n. 111 p. 58.



Fragmento de estela procedente de Clunia, almacén del Museo de Clunia. Detalle de la fotografía de la misma pieza publicada por P. Palol.



Detalle del fragmento de estela procedente de Clunia, almacén del Museo de Clunia

CONCLUSIONES: EVOLUCIÓN HELENÍSTICA Y REVOLUCIÓN ROMANA. AFÁN DE INNOVACIÓN FORMAL, TÉCNICA, COMPOSITIVA Y FUNCIONAL: *FIRMITAS, UTILITAS Y VENUSTAS* HACIA SOLUCIONES “BARROCAS” COMO LA “SERLIANA”

E. Thomas, uno de los últimos estudiosos de la arquitectura del periodo antonino, argumenta que el proceso de innovación que estamos estudiando es resultado de experimentaciones de la parte oriental del Imperio, que combinan el pórtico griego y el arco romano, como el nicho de Ptolemais y las pinturas de la villa de Oplontis, que vimos en el primer gran apartado. Los arquitectos romanos estaban preocupados por la combinación de arco y entablamento, como muestra el *Tabularium*, soluciones que se hicieron populares especialmente en periodo antonino y en el arte post-clásico⁴¹⁰. El estudioso considera que estas formas aplicadas a los monumentos son una muestra más de aclamación hacia Adriano –especialmente el templo de Adriano en Éfeso– en varias ciudades que visitó en su viaje desde Antioquía a Roma al ser nombrado emperador. En la ciudad de Éfeso también se construyó con motivo semejante la puerta de Adriano. Aunque se propone que todo ello reflejaría además la fascinación por la arquitectura de Babilonia⁴¹¹ –hipótesis que nos cuesta admitir– y sus soluciones formales como la moldura arcuada y constructivas como la puerta abovedada, no obstante, no podemos olvidar que el referente helenístico en general sería más potente, como sostienen las aportaciones que hemos ido analizando, de manera que podemos hablar de un *revival* helenístico. Tal fenómeno afecta en general a todo el periodo antonino, como hemos ido viendo, pero es especialmente fecundo bajo Trajano, quien emula a Augusto –y su particular *revival*, el llamado arte neoático– y cuya intención es restituir la Edad de Oro, incluso manipulando los modelos establecidos para adecuarlos a la finalidad apropiada, como puede colegirse del conjunto escultórico del Canopo⁴¹², lo cual quisiéramos aplicar también a la arquitectura. Además de todo ello, resulta sugestivo que en la misma época se estaban introduciendo en el Imperio sistemas de abovedamiento empleados por los partos, tras la Guerra Parta de Trajano⁴¹³. Pero analicemos ahora con más detalle las conclusiones que se extraen de las principales novedades del periodo en relación con los elementos que nos interesan

La fachada del templo: “*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia*”

Por el momento, hemos hablado fundamentalmente de una innovación formal, de fuerte impacto visual, como la expresada en la historia de Apaturio de Alabanda. Dentro del desarrollo técnico resulta muy instructiva la observación aportada por D. S. Robertson, quien señala que el “entablamento arcuado”, o el arco inserto en el frontón dando lugar a una “serliana”, es una solución al mismo problema que se planteaban los micénicos con su “triángulo de descarga”⁴¹⁴. Efectivamente, el arco en un pórtico abierto es muy útil para sustituir al epistilo más largo y que soporta más peso⁴¹⁵ y así evitar el peligro de ruptura de un dintel monolítico excesivamente largo⁴¹⁶. Pero, ¿es esto cierto? Para analizar cómo el arquitecto romano era consciente de dicho problema en torno al *intercolumnio* y al *modelo de fachada de templo*, hemos de recurrir nuevamente a Vitruvio, que citamos en extenso:

⁴¹⁰ Thomas 2007, p. 40.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁴¹² Pensabene 2009, p. 405: “(...) *l'ispirazione agli ideali pacificatori di Augusto e al vagheggiato ritorno all'età dell'oro si sarebbero espressi nelle modalità con cui alcune delle statue sarebbero mutate rispetto all'originale* (...)”.

⁴¹³ Lancaster 2010.

⁴¹⁴ Robertson 1954, p. 227.

⁴¹⁵ Vallois 1944, p. 635.

⁴¹⁶ De Vogüé 1865-1877, p. 74.

“Cinco son las clases de templos cuyos nombres son los siguientes: *picnóstilo*, cuando tiene columnas muy espesas; *sístilo*, si sus columnas son más espaciadas; *diástilo*, con las columnas aún más separadas; *areóstilo*, con las columnas más separadas de lo que es conveniente; *éustilo*, cuando las columnas están a una distancia proporcionada entre sí. Por tanto, el «*picnóstilo*» tiene un intercolumnio de un diámetro y medio de la columna, como son el templo de julio, el templo de Venus en el Foro de César y otros templos levantados de manera similar. El «*sístilo*» es el templo en el que las columnas distan entre sí el doble de su diámetro y los plintos de las basas de las columnas son cuadrados, como también es cuadrado el espacio que media entre dos plintos; así es el templo de la Fortuna Ecuestre, junto al teatro de piedra y otros muchos contruidos de igual forma. Estas dos clases de templos ofrecen algunos defectos, principalmente para su uso; cuando las matronas suben sus escalones para las rogativas, no pueden acceder cogidas de la mano a través de los intercolumnios, sino solamente una detrás de otra; de igual modo, el aspecto de los batientes de las puertas queda cubierto por la espesura de las columnas e incluso las mismas estatuas resultan poco visibles; tampoco es posible dar paseos en torno al santuario, debido a su exagerada estrechez.”⁴¹⁷

Hasta aquí Vitruvio ha aportado datos fundamentales sobre los problemas que ocasiona un intercolumnio demasiado estrecho (de diámetro y medio de columna o bien de dos diámetros), fundamentalmente relativos a la circulación y la visibilidad. Por ejemplo, entorpece la visión de la puerta del templo y de las estatuas del interior, que tanta importancia tienen como hemos visto en la numismática –porque la estatua del fondo de la cella debe verse desde el exterior del templo, enmarcada grandilocuentemente por la fachada y la puerta– y en el desarrollo del modelo de templo en aras de una potente frontalidad, en lo cual, sobre todo desde el periodo antonino insisten las avenidas columnarias, sucesiones de patios etc., como demuestran Baalbek y Gerasa, entre otros. La situación a la que se refiere Vitruvio, por motivos evidentes, afecta sobre todo a la arquitectura tradicional romana –sin descartar las permeabilidades del periodo tardohelenístico contemporáneo–, de la que cita varios ejemplos de la ciudad de Roma. Más adelante, analiza un intercolumnio más amplio, de tres diámetros de columna:

“He aquí la estructura de un templo «*diástilo*»: su intercolumnio equivale a tres diámetros de las columnas, como es el templo de Apolo y de Diana. Tal disposición ocasiona un serio problema: acaban rompiéndose los arquiteabes, debido a la gran distancia que hay entre las columnas. No se pueden utilizar arquiteabes de piedra ni de mármol en los templos «*areóstilos*», sino que deben colocarse unas vigas de madera, de uno a otro lado. El aspecto exterior de estos templos es muy alargado, tienen mucho peso y pocas columnas que lo sostengan, son poco elevados, anchos y adornan sus frontispicios al estilo toscano con estatuas de barro o de bronce dorado, como es el templo de Ceres, junto al Circo Máximo, el templo de Hércules de Pompeyo y el del Capitolio”⁴¹⁸.

Como intuíamos, el intercolumnio demasiado grande no puede cubrirse con un dintel pétreo, ya que podría romperse. Vitruvio propone sustituir dicha estructura por vigas de madera; no obstante, no le convencen las proporciones del conjunto, lo cual se debe a que en su tiempo aún no se habían alcanzado soluciones que permitieran mayor elevación y mejor reparto del peso, además su mentalidad tampoco estaba preparada para soluciones que podrían denominarse “barrocas”, como demuestra el citado ejemplo de Apaturio de Alabanda. Como solución de compromiso, Vitruvio propone el templo éustilo, término que ya nos habla del aprecio que se sentía por dicho modelo “verdadero”, con una distribución más inteligente de los intercolumnios, destacando el central:

“Pasemos ahora a explicar la disposición del templo «*éustilo*» que es el que, con toda seguridad, ofrece más cualidades en cuanto a su utilidad, su aspecto o figura y su solidez. Entre las columnas debe dejarse un espacio equivalente a dos diámetros más un cuarto del imoscapo; el intercolumnio de la parte central, ubicado en la fachada, y el intercolumnio de la parte posterior tendrán un ancho igual al diámetro de tres columnas: así

⁴¹⁷ Vitruvio III, 3, 1-3.

⁴¹⁸ Vitruvio III, 3, 4-5.

lograremos un agradable aspecto, una entrada accesible sin ninguna clase de obstáculos y un magnífico paseo en torno al santuario.”⁴¹⁹

Como vemos, se propone una fachada con intercolumnios que miden dos diámetros de columna más un cuarto de imoscapo, excepto el central, de tres diámetros. Seguidamente Vitruvio pasa a explicar cómo componer la fachada del templo *éustilo* tomando como módulo el diámetro de la columna⁴²⁰. Vitruvio toma sus ideas de Ermógenes, por eso prefiere el modelo *éustilo*, el favorito de dicho autor del s. III-II a. C., momento en el que el intercolumnio central del templo comienza a crecer también, pero obviamente, aún no usa el arco. No obstante, Vitruvio no dice cómo cubre ese intercolumnio central, cuya medida antes ha considerado peligrosa. Posiblemente piensa que el peso del intercolumnio central lo contrarrestan los intercolumnios más pequeños –y por tanto, más sólidos– que lo flanquean. Diera por sentado esto o no, lo cierto es que nos encontramos ante el mismo problema de la magnitud del bloque que debía colocarse allí, con riesgo de fractura. Tarde o temprano tendría que pensarse en el empleo del arco, con dovelas cuyo riesgo de fractura es mínimo y cuya distribución de fuerzas es óptima, permitiendo además mayor elevación y anchura del intercolumnio, además el esfuerzo físico y el coste económico de subir hasta cierta altura dovela tras dovela son menores que el de elevar de una vez un gran bloque monolítico. Una vez tomado el arco como elemento integrado en la fachada, vendría la investigación formal y tectónica, con titubeos constantes hasta al menos época de Trajano; lo cual simplemente es una opción más, en un contexto que la favorecía, no significa que sea la única o la preferida. Como vemos, el problema existía desde época de Vitruvio, los arquitectos eran conscientes de él y proponían alternativas innovadoras, como el templo *éustilo*, del cual se acaba diciendo:

“*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia Teo hexastylon Liberi Patris*” (en Roma no tenemos ningún templo de estas características, pero sí en Asia, como es el templo hexástilo dedicado al dios Baco, en Teos)⁴²¹.

Hemos llegado al fondo de la cuestión. Como también nos han confirmado varios de los ejemplos expuestos anteriormente, en la provincia de Asia es donde, principalmente, comenzaron a emplearse soluciones innovadoras y de gran monumentalidad, desde la República. No por casualidad Plinio declara –aunque refiriéndose a la escultura– que fue Asia “de donde nos vino el lujo”⁴²². También fue Asia donde mejor se asimilarían las aportaciones de la tradición romana que, al confluir con las asiáticas, generaron soluciones tan novedosas como la puerta de Maceo y Mitrídates o el templo de Adriano. Las nuevas soluciones en la arquitectura del periodo antonino respondían a necesidades de visibilidad, circulación, reparto de fuerzas, etc. y buscaban una fachada más airosa, marcando el eje central por medio del realce del intercolumnio central, tanto en anchura como en altura, con respecto al resto del edificio. En la época de Vitruvio la investigación ya se había iniciado y, al menos en el plano teórico, había llegado a la parte occidental del Imperio, donde

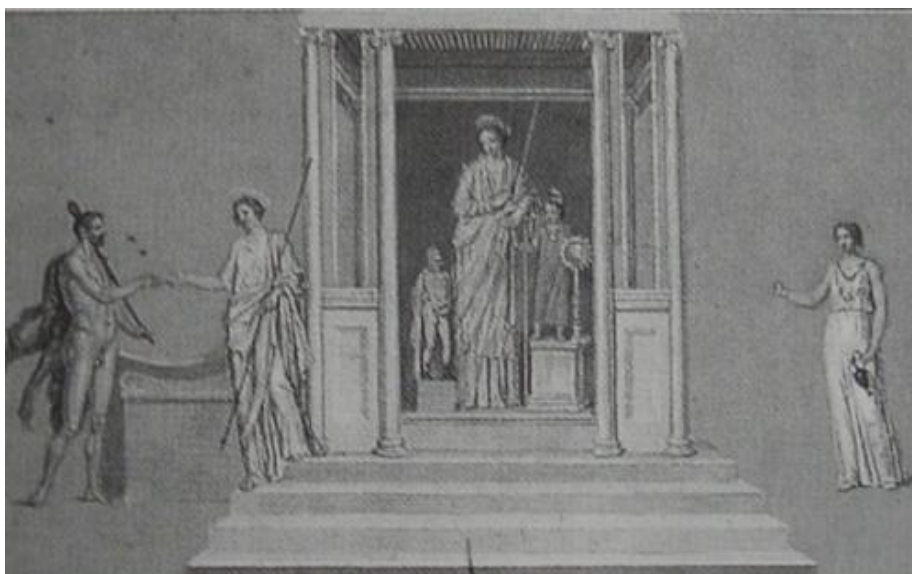
⁴¹⁹ Vitruvio III, 3, 6.

⁴²⁰ “Se obtendrán tales propiedades si se procede de la siguiente manera: el frente del solar donde se levantará el templo, si se tratara de un tetrástilo, divídase en once partes y media, sin contar los plintos y los resaltes de las basas de las columnas; si va a ser de seis columnas, divídase en dieciocho partes; si octóstilo, se dividirá en veinticuatro partes y media. Tanto si se trata de un tetrástilo, hexástilo como de un octóstilo, tómese una parte como unidad que servirá de módulo. El módulo será igual al diámetro de las columnas. Cada uno de los intercolumnios, excepto los intercolumnios centrales, será de dos módulos y cuarto; los intercolumnios centrales, situados en la fachada y en parte posterior, tendrán tres módulos. La altura de las columnas se elevará una justa proporción de módulos.” (Vitruvio III, 3, 7)

⁴²¹ Vitruvio III, 3, 8.

⁴²² Plinio XXXIV, 34 (ed. E. Torregro 2001, p. 46). Las palabras de Plinio son “*ad devictam Asiam, unde luxuria*”, opinión compartida por otros autores: “*luxuriae enim peregrinae origo ab exercitu Asiatico invecta in urbem est*” (Liv. XXXIX, 6, 7), “*tunc primum [...] Asiatica luxuria Romam omni hoste peior inrepsit*” (Aug. CD III, 21). Sobre estas cuestiones *vid.* Gruen 1992, pp. 107ss.

en la práctica también se observan composiciones en esta línea, como el templo llamado de Diana en Mérida y la llamada curia de Talavera la Vieja, o composiciones tan novedosas como el lateral del arco de Orange. Pero aún era demasiado pronto como para alcanzar soluciones más complejas como el “frontón sirio”, que se definirán totalmente en época antonina, en base a una organización mucho más orgánica de todas las novedades planteadas desde el periodo tardorrepblicano. En este momento seminal, se observa la tendencia al desarrollo del intercolumnio central, mucho más amplio que los laterales, al menos a nivel pictórico, en la conocida pintura de la casa de las Bodas de Hércules en Pompeya, aunque por desgracia no sabemos cómo remataba la fachada del templo representado.



Boda de Hércules y Venus (detalle), casa de las Bodas de Hércules, Pompeya.

Insistiendo sobre la problemática abierta en este apartado, en relación con los problemas que planteaba desde antiguo la presencia de un entablamento o un dintel demasiado grande, resulta apropiado citar por extenso el pasaje de Plinio sobre la construcción del primer templo de Diana en Éfeso por el arquitecto Quersifrón (s. VI a. C.):

“[...] Lo más maravilloso de esta obra es que haya podido ser levantada la masa enorme del architrabe. El arquitecto lo logró amontonando serones de arena hasta que formaron un suave declive hasta la parte superior de los capiteles de las columnas y vació después poco a poco los que estaban debajo para conseguir así el asentamiento paulatino de la obra. La mayor dificultad la encontró para colocar el propio dintel que iba sobre las puertas, pues su masa era enorme y no descansaba sobre ningún asiento; estaba el artista tan angustiado que llegó a tomar la determinación suprema de la muerte. Dicen que, abatido por este pensamiento, en la quietud de la noche, se le apareció la diosa a la que se iba a consagrar el templo, exhortándole a que siguiera viviendo: ella había colocado la piedra. Y así apareció en verdad al día siguiente. Parecía que su propio peso la había situado correctamente. El resto de la decoración de esta obra necesitaría muchos libros para ser descrita y no sigue en nada los modelos de la naturaleza.”⁴²³

Aunque la actitud del arquitecto y la ayuda divina resulten recursos literarios, no obstante gracias a este fragmento se comprende fácilmente hasta qué punto se consideraba complicada la resolución del cierre de las fachadas por medio de piezas pétreas de gran tamaño. Creemos que los arquitectos romanos, recogiendo las investigaciones griegas previas, todavía seguían replanteándose el mismo problema. Seguramente se llegaría a soluciones nuevas gracias a la experiencia del arco

⁴²³ Plinio XXXVI, 96-97 (ed. E. Torrego 2001, p. 159).

de descarga y su metamorfosis hacia un recurso compositivo en una fachada unificada y coherente desde el punto de vista tectónico y visual. Pensamos que el arco de descarga que sostendría el tejado a dos aguas del templo romano, y que estaría oculto por el frontón, se mostraría y se abriría progresivamente –como invitan a pensar la curia de Talavera la Vieja⁴²⁴ y las fachadas laterales del arco de Orange, y como es patente en ejemplos orientales como Khirbet et-Tannur y Khirbet adh-Dharih–, tratando de adaptarlo a una función estética en la fachada –o incluso de iluminación del interior a través de la puerta principal– suprimiendo el frontón que lo cubría. En el caso de Orange, se aprecia que el arco que se inserta en el frontón del lateral este –el del lado oeste está muy restaurado– está compuesto teniendo en cuenta su coherencia con el mismo, pero no con el retranqueo del intercolumnio que se sitúa inmediatamente por debajo⁴²⁵. El éxito del “entablamento arcuado” en la arquitectura romana –y también del arco sobre secciones de entablamento– se debe a que es una solución que responde óptimamente a la necesidad de ampliar la anchura del intercolumnio central, manteniendo la seguridad de la estructura y respetando la función del arco de descarga previamente oculto por el frontón, como el arco que ahora es visible en las ruinas del templo de Diana de Mérida⁴²⁶. Además de ello, es un recurso que enfatiza visualmente el vano central y subraya el eje del edificio.

Valores formales, espaciales, volumétricos y funcionales

Además de estas razones de orden tectónico y visual, consideramos que dichas soluciones responden a un deseo generalizado de integrar el nicho en paramentos murarios, en dos vertientes: fusionado con el frontis con o sin frontón, respetando la proporcionalidad de la fachada y manejando la sintaxis de los elementos sustentantes y sustentados para articularlos coherentemente; o a modo de diafragma que enlaza y separa al mismo tiempo dos espacios distintos y realza la vinculación entre los mismos, normalmente interiores (como en el caso de la basílica de Afrodisias), aunque también se utiliza en propileos, patios y peristilos, cuando se quiere enfatizar el acceso a un área especial, ya sea el *adyton* o cualquier espacio de representación. Con respecto a la “serliana” en el caso de la arquitectura doméstica (varios ejemplos en Cirenaica, desde el s. I a. C. hasta el III d. C.), como diafragma pudo responder a funciones de circulación y de visualidad en el triclinio, como podemos ver en su adaptación a un monumento funerario en el hipogeo de Iarhai en Palmira, que reproduce un triclinio con las esculturas de los difuntos recostados y más lejanamente en la tumba de Sextius Florentinus. Uso semejante, de enmarque y circulación, se daría a la estructura presente en el *oecus* 4 de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya y al ninfeo mayor de Formia, que pudo servir como triclinio estivo, como sucedería asimismo en el *canopo* de villa Adriana, cuyo frente principal junto al triclinio pudo estar también cerrado por una “serliana”. La espectacularidad del motivo, así como las ventajas en cuanto a ventilación y luminosidad, pudieron ser otro de los motivos para su empleo, a veces vinculado a contextos acuáticos como sucede en el ejemplo citado de villa Adriana y en la fachada marina del palacio de Diocleciano en Split, que veremos en su momento.

Armonizar formas curvas y rectilíneas es precisamente el gran reto de la arquitectura clásica, y una de las mayores preocupaciones de la arquitectura romana, por ejemplo como demuestran los capiteles corintio y compuesto, y para el caso que nos ocupa, la alternancia de pilastra y columna, como sucede en el templo de Adriano en Éfeso. Se observa asimismo una tendencia a la colocación de los arcos directamente sobre la columna, hecho patente en la híbrida pieza angulada del “entablamento arcuado” de ejemplos como Split, que es al mismo tiempo un trozo de entablamento y la dovela de arranque del arco.

⁴²⁴ Cfr. De la Barrera 2000, p. 144.

⁴²⁵ Amy *et alii* 1962, pp. 35-36.

⁴²⁶ Cfr. De la Barrera 2000, p. 182; Álvarez Martínez 1992, p. 90.

En términos generales, en la resolución del esquema de fachada se observa un mayor interés por la composición de las partes de coronamiento (entablamento, arco, frontón), aunque se persigue la configuración de una fachada unitaria, que conecte todas sus partes con coherencia visual y tectónica. Por otro lado, se aborda la fusión de nicho semicircular y estructura rectilínea (fachada o bien estructura de planta rectangular o cuadrada). Esta fusión se lleva a cabo tanto a nivel de planta como de alzado, dando lugar a la llamada arquitectura mixtilínea romana, uno de cuyos elementos principales es la “serliana”. Tal vez el origen de esta problemática está en la organización de un esquema arquitectónico versátil –de enmarque, de articulación, de proyección en profundidad, etc.– en base a las derivaciones posibles de la exedra o del nicho columnado cubierto por bóveda de horno, como se observa en varios monumentos funerarios, como los de . El desarrollo de la bóveda, a veces está muy vinculado a soluciones de fachada innovadoras como la “serliana” del templo de Adriano en Éfeso, cuyo arco actúa a modo de arco fajón de la bóveda que origina a sus espaldas, al tiempo que de él nacen los arcos formeros de la misma bóveda, como ha señalado Quatember (2010, pp. 391-392).

Opinamos que todos estos fenómenos se insertan en una problemática fundamental para la historia del arte: la fusión de la planta longitudinal con la planta central, es decir, del *tholos* con el templo de planta rectangular. Esta tendencia es clarísima en ejemplos pictóricos, entre los que destacan las vistas del *cubiculum* de la villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale y el Apolo entre Venus y Hesperus del *cubiculum* 25 de la Casa de Apolo en Pompeya. También es evidente en fachadas monumentales como la del “Tesoro” y la del Deir de Petra, aunque ya se vislumbraba en edificios en los que se superpone un piso de planta circular a otro de planta cuadrada, como el monumento de St. Remy (ca. 40 a. C.). La conexión de los planes longitudinal y central se rastrea en Roma desde el periodo tardorrepblicano en adelante, con ejemplos fundamentales como el santuario de Siria en Delos, el *Aviarius* de la villa de Varrón en Casinum, el “Teatro Marítimo” de villa Adriana y el Panteón de Roma⁴²⁷, influencia que llegará hasta obras como la basílica constantiniana del Santo Sepulcro de Jerusalén, con su correspondiente impacto posterior a nivel formal e iconográfico⁴²⁸. Resulta fundamental subrayar que la exploración en torno a fachadas con las estructuras que analizamos también coincide con este desarrollo de la fusión de plantas centrales con longitudinales. Tal vez el origen de ello, además de la fusión de *tholos* con el templo rectangular, esté en la disposición de los teatros, donde la cávea circular se combina con el eje formado por la *scaenae frons* y el templo situado sobre el graderío, como ocurre en el teatro de Pompeya. La influencia de la *scaenae frons* será muy significativa como modelo compositivo⁴²⁹, pero también como imagen regia siguiendo la tradición helenística, como vimos en Vitruvio⁴³⁰ y con ejemplos fundamentales como la pintura del corredor de la Águilas de la *domus Aurea* y la restauración del nicho principal del teatro de Orange.

Asimismo, en esta evolución se observa un interés claro en la definición de ejes visuales muy marcados, con la ayuda de calles porticadas, plazas, patios, puertas, *tetrapylon* etc. que parten de experiencias egipcias, persas y helenísticas, tanto para los templos como a nivel urbanístico, pero que tienen un desarrollo propio en Roma, dando lugar a conjuntos como los de Palmira, Gerasa, Baalbek o el palacio de Diocleciano en Splalato, así como el surgimiento de la fachada entre torres, como sucede en Baalbek y en la numismática⁴³¹. En este contexto, las estructuras analizadas

⁴²⁷ Coarelli 1983, pp. 191-217; Sauron 1994, pp. 83-167

⁴²⁸ Krautheimer 1942.

⁴²⁹ Puchstein 1906.

⁴³⁰ Vitruvio V, 6, 8.

⁴³¹ Ball 2000, pp. 317-356.

contribuyen a jerarquizar el espacio, vienen a resaltar la monumentalidad de los conjuntos, a subrayar sus ejes compositivos y a crear efectos sorpresa, como Pompeya, donde arquitectura y pintura llegan a confundirse, o Éfeso, donde unas formas se responden a otras en una clara emulación y apropiación del espacio helenístico prestigioso y de sus formas, además con voluntad de superación e innovación por parte de las nuevas jerarquías romanas. Además de la inserción de templos en teatros hemos de contemplar lo contrario, la presencia de estructuras escénicas en los templos, como es habitual en conjuntos dedicados a Esculapio, divinidades orientales, etc. Esta solución hemos de contemplarla dentro del contexto general de la combinación de espacios escénicos circulares o longitudinales en conjuntos templarios y en imágenes como el relieve de la Gliptoteca de Múnich.

En resumen, con las soluciones comentadas se adapta la fachada clásica a necesidades nuevas, a saber: mayor monumentalidad y jerarquización de espacios; revalorización de la columna y de las verticales compositivas; reforzamiento visual del eje del edificio; jerarquización de la fachada, en la que se configura un vano central que se asemeja a una aureola que realza la puerta o el elemento situado en su interior y permite mayor entrada de luz; capacidad para soportar y articular espacios abovedados o embocaduras de nichos, ábsides o exedras. En pocas palabras, se abandona la concepción del modelo de templo griego para imponer una visión dirigida, gracias a la definición de un eje visual unitario realzado por las más refinadas “licencias” constructivas que rompen con el rigor normativo “clásico”. El edificio gana en frontalidad y la fachada se jerarquiza. Si se nos permite la comparación, podríamos decir que el “entablamento arcuado”, la “serliana” y el “frontón sirio” son a la arquitectura romana lo que el rompimiento de gloria a la pintura barroca. Esto es fundamental para entender la comunicación visual que se pretende, ya desde el periodo julio-claudio y se enfatiza en el antonino, con ejemplos tales como los relieves de villa Adriana. Estas fórmulas, como veremos en sucesivos capítulos, dirigen la mirada del espectador y condicionan su relación con la obra, que en la Antigüedad Tardía se impondrá como una teofanía en ejemplos como el disco de Teodosio. La importancia de la percepción en el estudio de los relieves –y otros medios visuales aquí analizados– y de las arquitecturas es un campo fundamental sobre el que debemos trabajar en futuras investigaciones, partiendo de premisas como las ya establecidas por investigadores como S. Rambaldi⁴³².

Trasvase de modelos, retroalimentación y carga simbólica

Algo tan cotidiano como el sentido de apertura de las puertas domésticas hacía reflexionar a Plinio sobre la dignidad del propietario. En tiempos pretéritos, disponer de puertas que se abrieran hacia el exterior era propio de los templos y, tomándolos como modelo, un gran honor reservado a las “casas triunfales” de los generales invictos⁴³³. Frente a esta costumbre, lo que a Plinio le llamaba la atención en su época era la nueva necesidad de ostentación y enriquecimiento de las viviendas, para lo cual se cubrían de mármoles y se dotaban de estructuras cada vez más complejas. Todo ello, elementos que él creyó tomados de la arquitectura religiosa y que vendrían propiciados por el filohelenismo, dentro de lo que podríamos llamar las sucesivas “orientalizaciones” de Roma. Como vemos, es importante la relación entre templo, casa, palacio y tumba⁴³⁴. A este respecto, resultan reveladoras las palabras de Trimalción en su banquete: “[...] por la protección de Mercurio, he hecho edificar este palacio. Antes, como sabéis, no era más que una choza y ahora es un templo: tiene cuatro comedores, veinte dormitorios, dos pórticos de mármol”⁴³⁵. Existe una

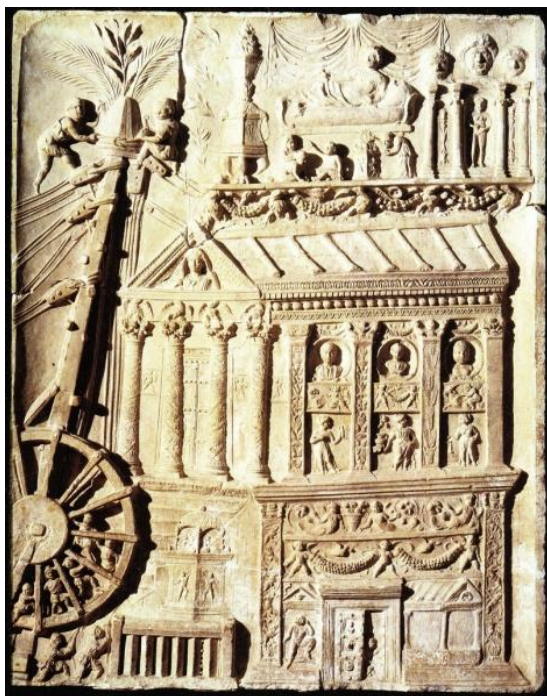
⁴³² En general *vid.* Rambaldi 2011.

⁴³³ Plinio XXXVI, 111-112.

⁴³⁴ En la Antigüedad Tardía el palacio imperial es la *domus divina*, *palatium sacrum*; además, la basílica cristiana no deja de ser una “sala de reyes”.

⁴³⁵ Suetonio, *Satyr.*, LXXVII.

retroalimentación entre los modelos domésticos y los monumentales, pues las casas “para los nobles y para las personas que en el ejercicio de sus cargos o magistraturas deben dar audiencia a los ciudadanos, se han de construir vestíbulos regios, atrios altos, peristilos muy espaciosos, jardines y paseos en relación con el decoro y la respetabilidad de las personas. Además de esto, bibliotecas, pinacotecas y basílicas (*basilicae*) de modo semejante a aquellas que están hechas para el uso público”⁴³⁶. Por ejemplo, la balconada del atrio de la casa Samnítica de Herculano recuerda a la de la puerta Marzia de Peruggia. Asimismo, el modelo de templo pasa a la tumba, como atestigua el relieve de los *Haterii*.



Relieve de los *Haterii*.

En la arquitectura romana, especialmente en época antonina, pero ya desde el periodo tardorrepblicano, se evidencia la retroalimentación de modelos de las arquitecturas religiosa, monumental, doméstica y funeraria, a nivel general y de motivos concretos que se aplican a distintas tipologías y cuya imagen también se proyecta en otros formatos (pintura, escultura, artes suntuarias) con funciones diversas, pero mayoritariamente como componente de monumentalidad y de prestigio⁴³⁷. Emblemas de la civilización y sacralidad, en un mundo mediterráneo que actúa como un puerto abierto a nuevas tendencias que invaden los espacios de la vida y la muerte, ejemplificado en un sepulcro del Belvedere y en el mosaico nilótico de Palestrina.

⁴³⁶ Vitruvio VI, 5, 2.

⁴³⁷ Thomas 2007, pp. 40-43, 53-69.



Mosaico nilótico de Palestrina.



Sarcófago, patio del Belvedere, Vaticano.

En la casa romana la puerta no era un espacio sagrado, pero sí actuaba como límite entre lo público y lo privado y estaba consagrada a Jano, dios que vigila los cambios de año y las transiciones entre periodos de toda índole; asimismo, los lares contribuían a su protección. Una vez traspasada la puerta, para asistir a la *salutatio* el cliente debía esperar en el atrio o el peristilo a que el *patronus* le confiriese el honor de recibirlo desde su cátedra situada en el *tablinum*. Sucesión de puertas, sucesión de fachadas interiores, espacios donde el cliente recibía mensajes visuales del poder social y económico del *patronus* por medio de la grandiosidad y riqueza de la arquitectura, así como de las obras de arte que contenía. Finalmente, la llegada a la presencia del *patronus*

denotaba un estatus especial y la obtención de beneficios inmediatos⁴³⁸. En este proceso la puerta en general y el vano en particular, así como los puntos focales y los ejes que configuraban las sucesivas fachadas, se asentaron en el imaginario colectivo como elementos susceptibles de recibir una significación especial⁴³⁹.

Los triclinios funerarios que hemos comentado en Petra y Palmira atestiguan los fenómenos de los que venimos hablando: el trasvase de tipologías domésticas al ámbito funerario y el empleo de tipologías y elementos arquitectónicos de prestigio como la exedra, la venera y el entablamento arcuado, especialmente vinculados a los grandes proyectos públicos y los templos. Motivos como el “dintel arcuado”, el frontón partido y la venera, tan usuales en la arquitectura ptolemaica o en la tardohelenística y romana de Próximo Oriente, encierran un mismo origen en la tradición helenística, con soluciones muy diversificadas en el espacio y prácticamente paralelas en el tiempo. Egipto sirve como ejemplo del interesante proceso cultural de mezcla que se dio en otros tantos territorios helenísticos. La arquitectura ptolemaica reúne una tradición oriental independiente de Grecia, como es la antigua arquitectura faraónica, a la que se suma la ocupación persa y posteriormente una presencia helenística estable. A su vez este rico foco, primordial en la vida mediterránea, actúa como pasarela entre Próximo Oriente y sus rutas comerciales hacia el norte de África y Europa. Fenómenos semejantes jalaron el Mediterráneo que los romanos visitaron, asimilaron e integraron en su Imperio. Así puede explicarse el uso de elementos como el entablamento o dintel arcuado, en sus diversas variantes, relacionado con ambientes helenísticos alejandrinos o con otros contextos orientalizantes como Siria y Mesopotamia. Ese carácter orientalizante se observa en el arco de Orange, el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya, las pinturas del segundo estilo pompeyano o el Canopo de Villa Adriana.

La muerte entendida por las sociedades antiguas no es sino una suerte de “vida simbólica”. Los vivos visitan a sus antepasados y a sus seres queridos difuntos, les entregan ofrendas, les reservan un lecho vacío en banquetes rituales, los ayudan en su otra realidad a través de los resquicios que ofrecen la magia, la religión o el mito y, en definitiva, los utilizan como emblema de la familia o la dinastía. Pero, en una Roma helenizada —o en cualquier civilización con cierto grado de desarrollo— no basta solamente con las *imagines maiorum*. La actuación de los vivos en el contexto de la muerte y la de los muertos en la vida que continúa, precisa de unos espacios y de unas iconografías adecuadas que permitan desarrollar el ritual y la expresión de los intereses puestos en juego. A las necesidades puramente prácticas de los lugares de enterramiento y/o de recuerdo, se suman otras muchas de carácter simbólico, de plasmación del poder, de evergetismo artístico. El contexto funerario se erige pues en algo más que esa solución propia del carácter “práctico” de los romanos. Ciertamente en este proceso se dan de la mano tradición, memoria, innovación y moda, entendida ésta como la construcción cultural basada en el valor asignado a los modelos, en su interpretación y en el control de sus mecanismos de transmisión y renovación⁴⁴⁰.

La conmemoración del difunto es gloria para el muerto, pero afecta directamente al encumbramiento de sus allegados y a la imagen de la dinastía, como puede interpretarse en el

⁴³⁸ Fernández Vega 2003, pp. 103-148. En las sociedades sacralizadas lo trascendente se manifiesta en todo, incluido lo más cotidiano, pues no conciben la moderna separación entre lo civil y lo religioso. Acciones cotidianas como la *salutatio* eran, al menos en origen, auténticos rituales.

⁴³⁹ La arquitectura, además de generar espacio y volumen, configura una imagen, no carente de contenido, sino ampliamente versátil. Dentro de la llamada “iconografía de la arquitectura” o simbolismo arquitectónico, afectan al presente trabajo las contribuciones de Dyggve 1941; Smith 1956 (para el *fastigium*, nota 37 *infra* p. 141); Moralejo 2004, pp. 27-42.

⁴⁴⁰ En relación con el tema que nos ocupa *vid.* Davies 1978, pp. 122-133.

contexto de la *apoteosis*. Y al contrario, son claros sus efectos adversos en la *damnatio memoriae*. Inscripciones, monumentos, palabra, espacio e imagen se conjugan para hacer inmortal al hombre o se destruyen para causarle una segunda muerte, quizá más dramática que la anterior. Monumentos públicos hacen inmortales a sus patrocinadores o a las personas incluidas en la dedicatoria, pero también pueden establecer un diálogo mucho más complejo con los antepasados, el más allá y, al fin, con la Historia. Las conexiones entre lo doméstico y lo funerario son tan llamativas que se ha destacado la relación entre varias fachadas de Petra y Palmira, dependientes de modelos templarios y palaciegos, identificables también en el segundo estilo de la pintura pompeyana, que decora el interior de suntuosas viviendas. Si comparamos las fachadas más monumentales de Petra con algunas pinturas del segundo estilo, descubrimos cómo se han empleado composiciones de gran refinamiento muy similares entre sí, que combinan templete circular, frontones partidos etc., que se ponen en relación con Alejandría. Desde época helenística, y con gran intensidad en el periodo antonino, se redefinen las ideas sobre el “espacio público”, de modo que complejos “privados” se desarrollan para reflejar una monumentalidad de carácter “público”⁴⁴¹.

Como vemos, algo había evolucionado en la arquitectura romana, no solamente en aras de una excelencia proyectual o de satisfacer los aspectos técnicos y las necesidades utilitarias de los inmuebles. Aunque la arquitectura griega confiere al edificio cualidades simbólicas de caracterización dentro de la teoría de los órdenes, de modo que un orden u otro se aplicaba dependiendo de las divinidades o las funciones a las que estaban destinados los edificios, el contundente desarrollo de la edificación monumental desde época helenística, su diversificación y los influjos tomados de otras culturas, promovieron nuevas formas de caracterización y aportaron otros referentes con sus propias tradiciones y prestigio. De este modo, el templo, la casa, el palacio, el monumento o la tumba se dotaban de nuevos contenidos que van más allá del *decorum* y de las funciones que Vitruvio atribuía a cada orden⁴⁴². En definitiva, parafraseando a E. Thomas, el edificio romano adquiere una existencia propia, así como identidad y autoridad humanas⁴⁴³. Los edificios y elementos arquitectónicos acompañaron en la vida y en la muerte a los implicados en su erección, su habitación, significación y re-significación; y no sólo eso, sino que además devinieron en entidades personificadas, como testimonio de las cualidades del difunto y su familia. A nivel estatal, sobre todo en numismática, la metáfora arquitectural la comparten la fachada y las diosas *Tyché*, Fortuna o *Tellus*, culminando en el disco de Teodosio, como veremos. En todas estas manifestaciones, la “serliana”, con o sin frontón, el “arco sirio” y el “frontón sirio” fueron algunas opciones más entre las muchas disponibles, pero tuvieron un especial protagonismo y participaron de manera fundamental en la evolución de la arquitectura romana.

⁴⁴¹ Thomas 2007, p. 124.

⁴⁴² Sennet 1997, pp. 94-133.

⁴⁴³ Thomas 2007, p. 103.

CAPÍTULO 3: DINASTÍA SEVERA (193-235 D. C.) Y ANARQUÍA MILITAR (235-284 D. C.)

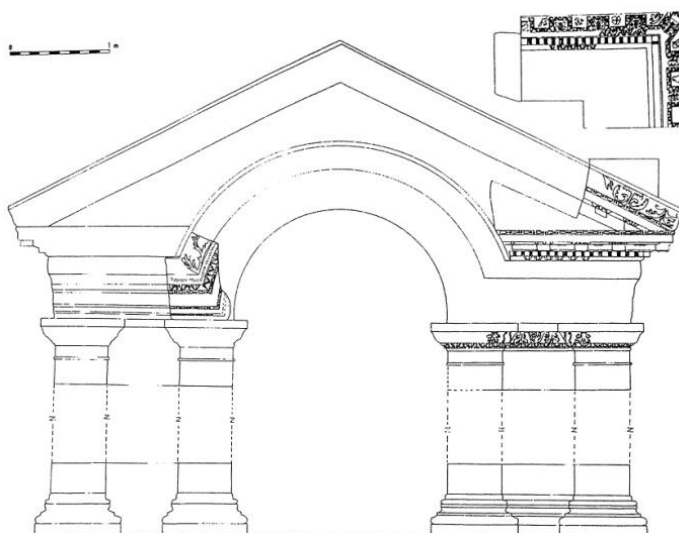
ARQUITECTURA

Continuamos con el sistema empleado en capítulos precedentes, para abordar el periodo severo. Los motivos en estudio retoman las tradiciones establecidas en época antonina. También en algunos casos se acomete la finalización de conjuntos ya iniciados previamente. Las innovaciones se restringirán por lo general a la aplicación de la “serliana” y el “arco sirio” a estructuras cada vez más monumentales. Asimismo, se agudizará la transferencia de modelos templarios al ámbito funerario. No obstante, el empleo de estos motivos se restringe a cuatro áreas fundamentales. Como siempre, Asia Menor y Siria, así como el norte de África y tímidamente algunos enclaves de la parte occidental del Imperio.

Asia Menor

La solución de “serliana” rematada por frontón se hace si cabe más monumental, afectando a complejos de gran tamaño y en los cuales se enfatizan el eje axial de complejos templarios o urbanos. Es el caso de obras como el *tetrapylon* de Afrodiasias, construido a principios del periodo severo, pero que ya hemos tratado en el apartado antonino debido a su deuda con la tradición edilicia de tal momento en la ciudad.

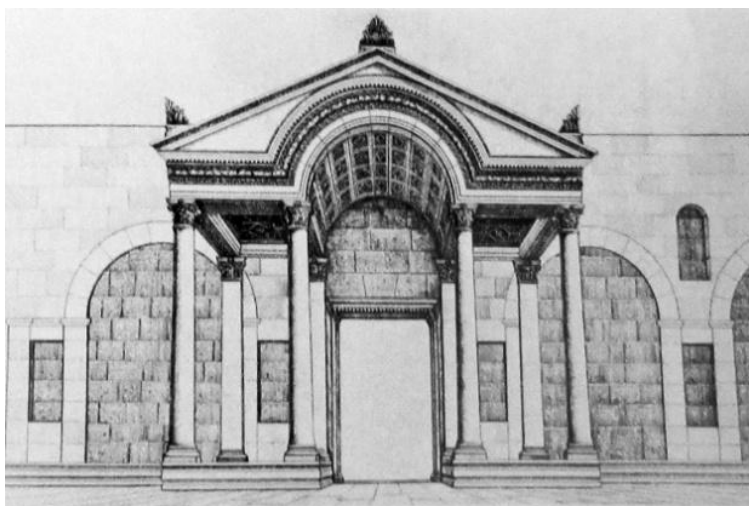
En el ámbito templario la difusión del “frontón sirio” continúa en obras como el templo pequeño de Kremna (fines s. II d. C.)⁴⁴⁴, de rara solución y cuyas reducidas dimensiones invitaron asimismo a la experimentar con las proporciones. Se logra un intercolumnio central de notable anchura con respecto a los laterales. La novedad principal que aporta este ejemplo es que el “arco sirio” en su arranque utiliza por fin una dovela (salmer) con forma de “L” curva que fusiona dintel y arco. Otro ejemplo innovador es el propileo (C 2) de Perge (210-225 d. C.)⁴⁴⁵. Su importancia radica en la manera de articular el muro, a base de “serlianas” muy simples colocadas en secuencia, con el que enlaza la fachada tetrástila resuelta en “frontón sirio”.



Tetrapylon de Afrodiasias. Templo pequeño de Kremna.

⁴⁴⁴ Raming 2009, cat. V/ A.

⁴⁴⁵ Raming 2009, cat. II/ J 11; Gliwitzky 2010, pp. 63-85.



Propileo (C2) de Perge (dibujo Gliwitzky 2010, fig. 17).

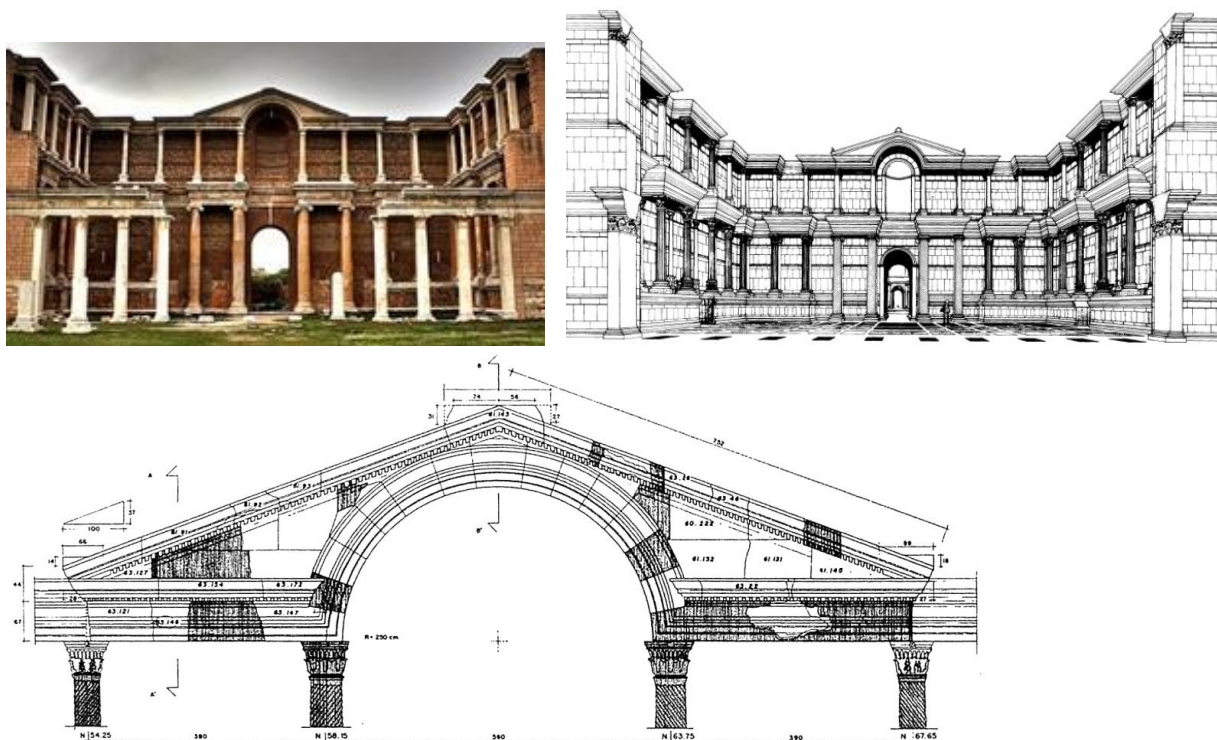
Modelos semejantes de “serliana” rematada por frontón llegan a Sardes, donde se empleó en el *aleipterion* del gimnasio (211/212 d. C.)⁴⁴⁶, llamado tradicionalmente “patio de mármol” o “sala imperial”⁴⁴⁷. En dicha línea, se interpretaba el ambiente como lugar de culto imperial y se aplicaba dicha significación a formas como la “serliana” y el “frontón sirio”⁴⁴⁸. Aunque tales teorías se han rebatido⁴⁴⁹, no obstante, al igual que sucedía en el templo de Adriano en Éfeso, no deja de ser un lugar de celebración cívica y exaltación del monarca y el Imperio, a pesar de no desarrollarse en él una liturgia de culto imperial; ésta es la única diferencia. La sala refleja el trasvase a un interior de uso civil de un modelo empleado en Asia Menor hasta entonces mayoritariamente en templos y en puertas monumentales.

⁴⁴⁶ Raming 2009, cat. II/ M 1.

⁴⁴⁷ Yegül 1976 (anastilosis); Yegül 1982, p. 20; Yegül, Bolgil 1986, pp. 134-135.

⁴⁴⁸ Yegül 1982.

⁴⁴⁹ Cfr. Burrell 2006.



Aleipterion del gimnasio, Sardes (estado actual y anástilosis propuesta por Yegül).

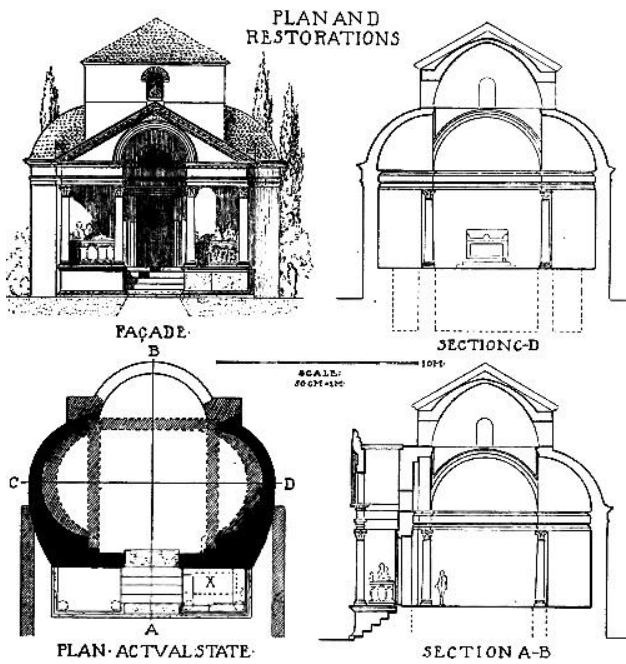
Si la reconstrucción de Butler es correcta, en la misma ciudad de Sardes el modelo se empleó también en la tumba de Claudia Antonia Sabina⁴⁵⁰, cuyo sepulcro también emplea motivos como la hornacina rematada por venera y frontón, como se hacía en multitud de sarcófagos asiáticos desde finales del periodo antonino, como vimos. La transferencia al ámbito funerario es especialmente intensa en Termessos. En la necrópolis sur de dicha ciudad se construyen tumbas-templo como la de Mamastis (ca. 170/180-212 d. C.)⁴⁵¹, la erigida por Aur. Padamuriane Nanelis (primera mitad s. III d. C.)⁴⁵² y la de Armasta (h. 212 d. C.)⁴⁵³. Esta última renuncia al frontón, pero, a diferencia de las otras, emplea “arco sirio”, como si se tratara de un nicho de un templo.

⁴⁵⁰ Butler 1922, pp. 171-174.

⁴⁵¹ Raming 2009, cat. I/ J 10. En general, para las reconstrucciones de las tumbas de Termessos, *vid.* Niemann, Petersen 1892, pp. 112ss.; Heberdey, Wilberg 1900.

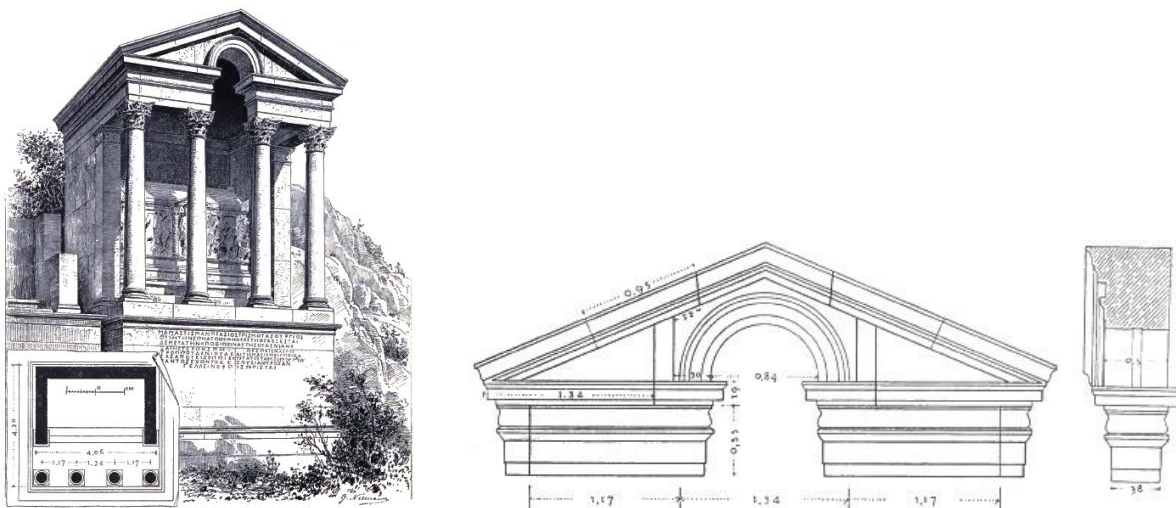
⁴⁵² Raming 2009, cat. I/ J 11.

⁴⁵³ Niemann, Petersen 1892, p. 116; Raming 2009, cat. II/ G 1.



TOMB OF CLAUDIA ANTONIA SABINA

Reconstrucción de la tumba de Claudia Antonia Sabina, Sardes (Butler 1922, fig. 189).



Tumba de Mamastis, Termessos (Niemann, Petersen 1892, figs. 83-84).

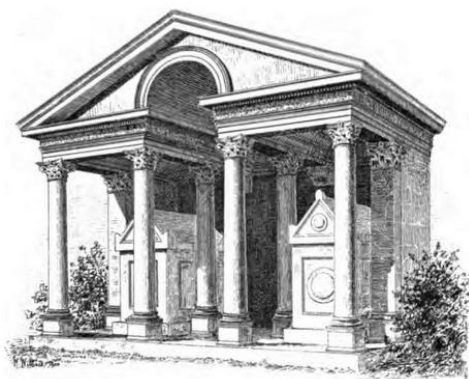


Fig. 71 Grabaedicula, erbaut von Aur. Padamuriane Nanelis. Erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr.

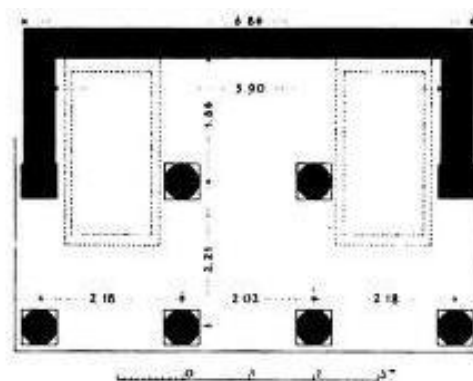


Fig. 72 Grundriss der Grabaedicula Fig. 71.

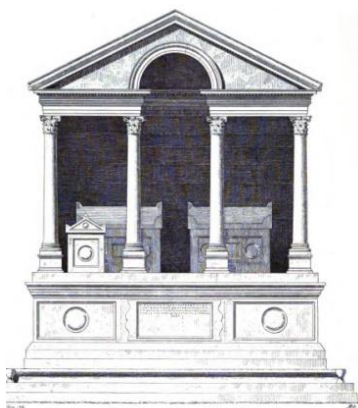


Fig. 73 Grabaedicula der Aur. Armasta. Zweites Drittel des dritten Jahrhunderts n. Chr.

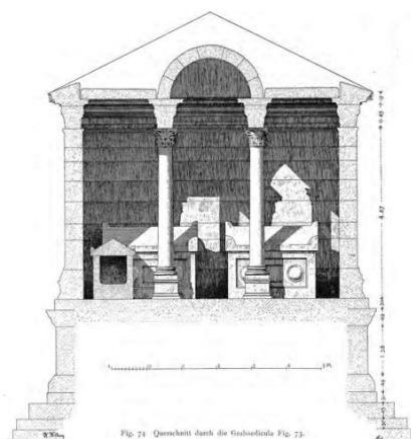


Fig. 74 Querschnitt durch die Grabaedicula Fig. 73.

Tumba de Aur. Padamuriane Nanelis, Termessos (Niemann, Petersen 1892, figs. 71-74).

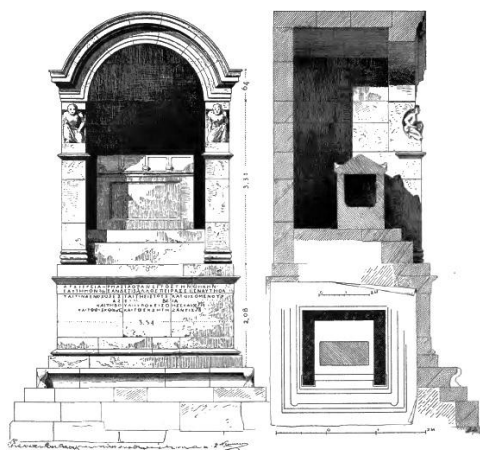


Fig. 86. Außen, Schnitt und Grundriss von Grabmäler der Armasta.

Tumba de Armasta, Termessos (Niemann, Petersen 1892, fig. 86).

El “arco sirio” independiente empleado para formar nichos en un edificio mayor, se emplea también en el gimnasio de Termessos (210/212 d. C.)⁴⁵⁴. Este ejemplo también utiliza un “arco sirio” en cuyo arranque se emplea salmeres con forma de “L” curva que fusiona dintel y arco, como veíamos en Kremna.

⁴⁵⁴ Raming 2009, cat. II/ J 9.

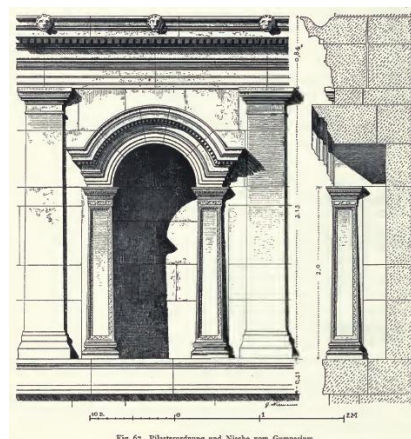
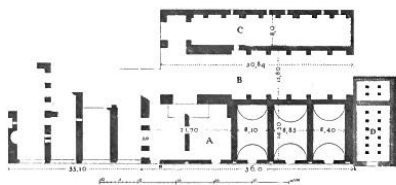
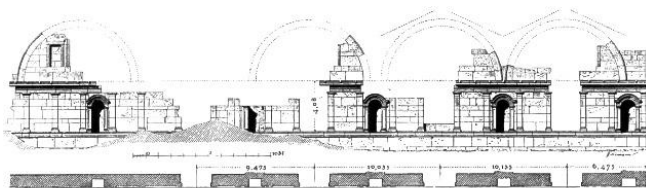
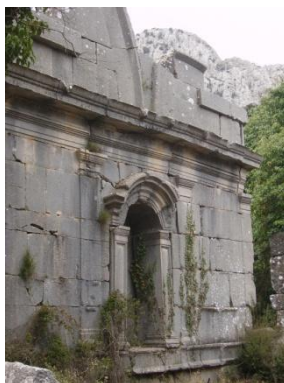
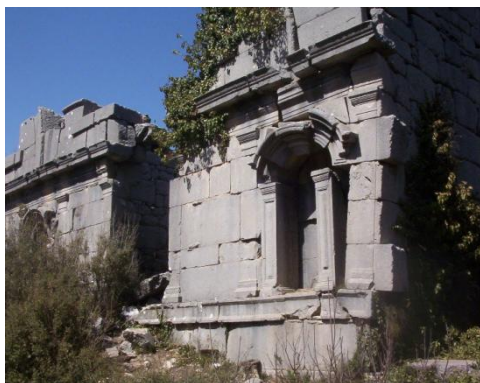


Fig. 67. Pilasterordnung und Nische vom Gymnasium.

Gimnasio de Termessos (Niemann, Petersen 1892, pl. XVI y fig. 67).

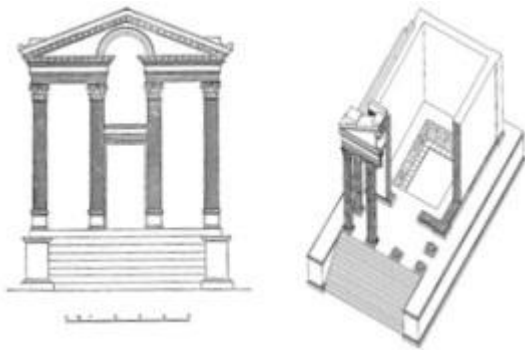


Gimnasio de Termessos.

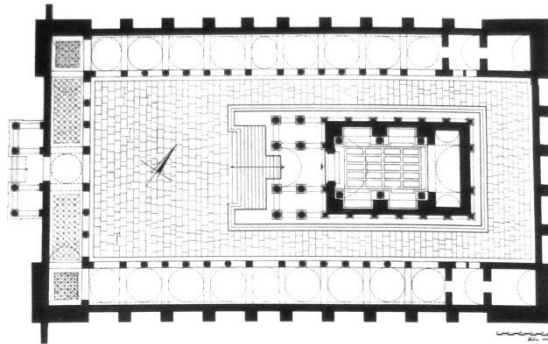
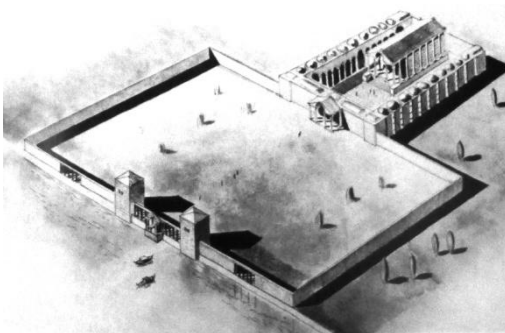
Un modelo de tumba-templo muy semejante a los analizados en Termessos se emplea en Edvir Han (s. III d. C.)⁴⁵⁵, así como en la necrópolis oeste de Side (segundo tercio s. III d. C.)⁴⁵⁶. Aquí, no obstante, la emulación de un recinto templario —como el de Afrodisias— llega a su máximo posible, pues se han empleado dos patios a modo de *temenos*, a los que se accede por monumentales pórticos que repiten el esquema tetrástilo de “serliana” rematada por frontón. Al primer patio se accedía directamente desde el río, solución que tal vez influya sobre ejemplos posteriores como Spalato. En el segundo patio, todo el columnado, descolla la tumba-templo sobre podio con escalera frontal y dos cuerpos avanzados que dan lugar al pórtico con el mismo esquema en “serliana” rematada por frontón. Nos encontramos, pues, frente a la aplicación de los motivos arquitectónicos que estudiamos aplicados además en una puesta en escena de implicaciones casi urbanísticas, con gran desarrollo del eje axial del conjunto y sucesión de espacios. La “serliana” actúa como fachada monumental y como diafragma entre recintos de especial significación y pretendida carga sacra.

⁴⁵⁵ Gliwitzky 2010, pp. 159-164.

⁴⁵⁶ Cfr. Mansel 1963, pp. 173ss.; Cormack 1997, pp. 144-145; Raming 2009, cat. I/ J 12; Gliwitzky 2010, pp. 140-156, especialmente p. 152.



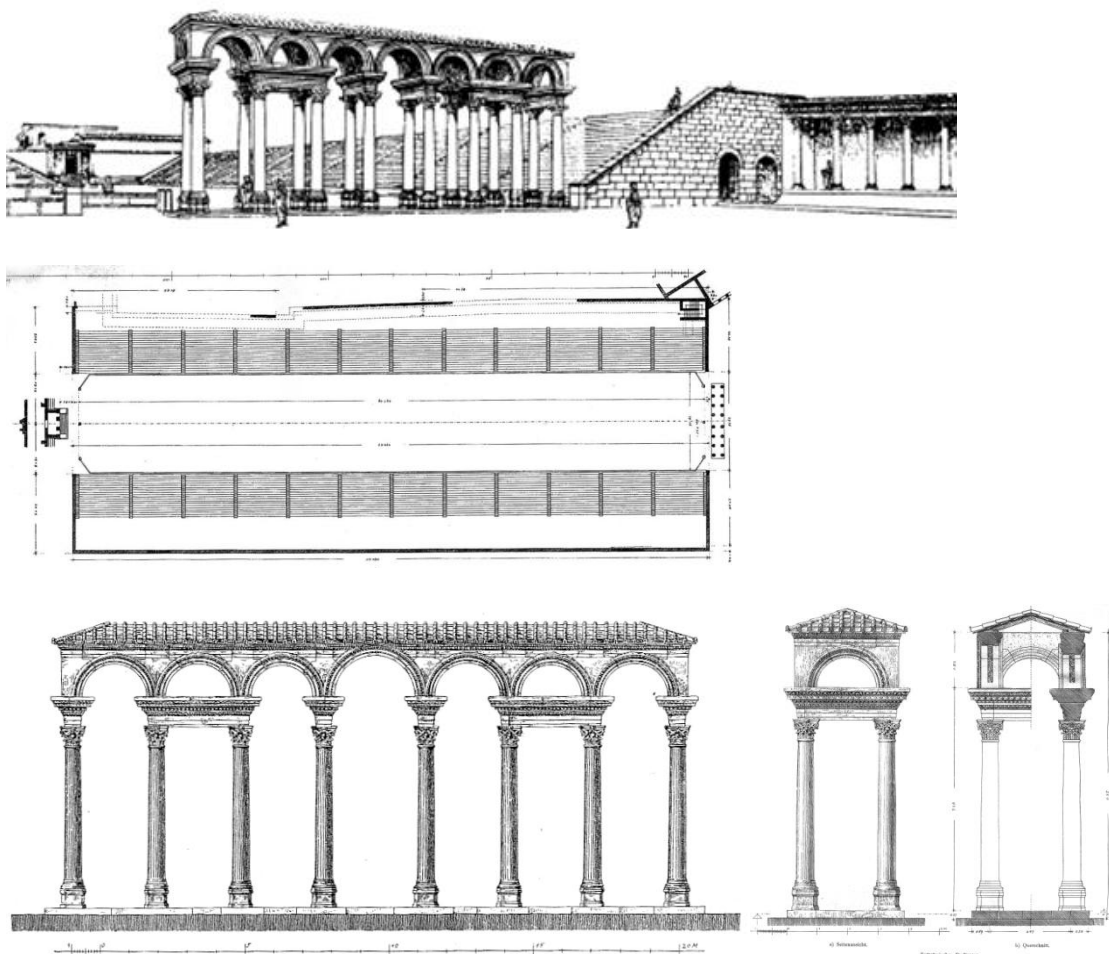
Tumba-templo de Emdir Han.



Reconstrucciones del mausoleo de la necrópolis oeste, Side (M. Beken; Gliwitzky 2010, figs. 24-26).

En el rico proceso de innovación formal al que asistimos, Asia Menor sigue siendo la gran protagonista, con soluciones diferentes que combinan los sistemas arcuado y arquitrabado. En la puerta este del estadio de Mileto (primer tercio s. III d. C.)⁴⁵⁷ se llega a una caprichosa variación de la “serliana”, con arcos múltiples y nuevamente con función de diafragma. Como veremos, modelos semejantes al de Mileto, en el que destaca un grupo de tres arcos, serán de gran importancia en la Antigüedad Tardía y en la Edad Media.

⁴⁵⁷ Stubenrauch 2006, I, pp. 87-91; Raming 2009, cat. I/ H 3.



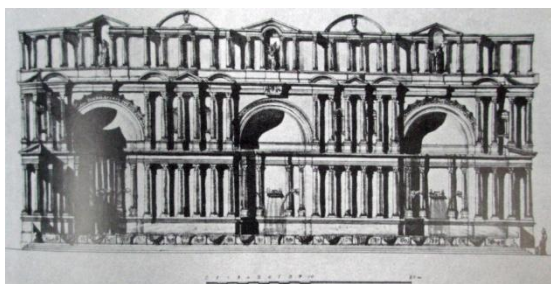
Reconstrucciones del estadio de Mileto (Stubenrauch 2006, a partir de Wiegand 1906).

La “serliana” rematada por frontón, así como soluciones afines como las hornacinas con arco/venera o “arco sirio”, con o sin frontón, prosiguen su difusión a las grandes fachadas escenográficas. Arriba citábamos el ejemplo del gimnasio de Sardes, con una gran “serliana” rematada por frontón, en el eje de la fachada. En Side, ciudad donde comentamos un complejo funerario, decoraban también su espectacular ninfeo, prácticamente contemporáneo (h. 211-243 d. C.)⁴⁵⁸. Por fin la “serliana”, unida a un “frontón sirio” llega a la *scaenae frons* en el teatro de Perge⁴⁵⁹, donde también varios “arcos sirios” decoran los nichos del proscenio, todo ello perteneciente a la segunda fase constructiva (c. 215/220-240 d. C.). El eje de la fachada se destaca con un gran “frontón sirio” en cuyas enjutas se sitúan dos figuras recostadas. Esta *scaenae frons* se trata de un conjunto especialmente monumental, que supera en tamaño y monumentalidad al teatro de Éfeso y que aúna esquemas compositivos (división de cuerpos, empleo del frontón partido) y relaciones modulares de los cuerpos centrales (“tabernáculos”) de las fachadas de Petra (Tesoro y triclinio de Bab el Siq), de la biblioteca de Celso, del ninfeo de Trajano en Éfeso y el gimnasio de Sardes, entre otros edificios de los periodos antonino y severo⁴⁶⁰. Se trata, por tanto, de la culminación de toda una tradición constructiva, que amalgama e integra coherentemente todos sus logros en una de las fachadas escénicas más importantes de la Antigüedad, que no volverá a repetirse tras el periodo severo.

⁴⁵⁸ Raming 2009, cat. II/ E 3; Gliwitzky 2010, pp. 87-122.

⁴⁵⁹ Raming 2009, cat. II/ G 2 y cat. II/ J 14; Öztürk 2009, *passim*; Gliwitzky 2010, pp. 56-62.

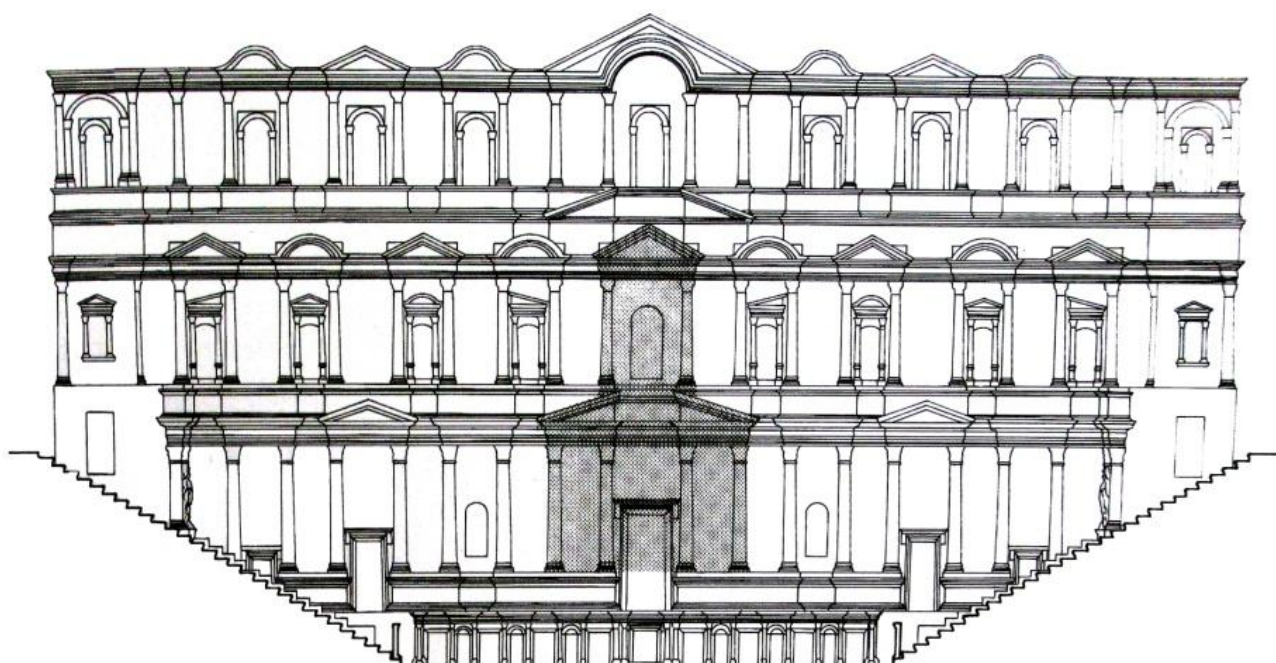
⁴⁶⁰ Öztürk 2009, pp. 118-119.



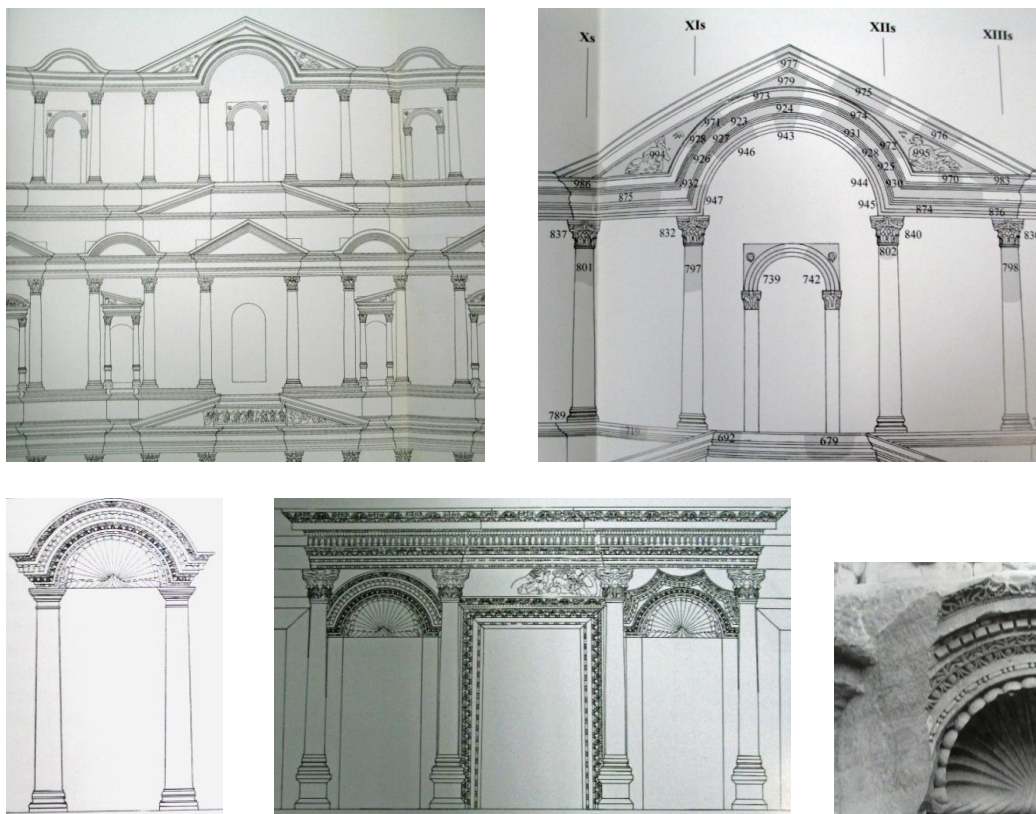
Ninfeo de Side y su reconstrucción (Gliwitzky 2010, fig. 20).



Fragmentos de la decoración del ninfeo, Side (Gliwitzky 2010, figs. 167-168).



Reconstrucción del teatro de Perge (Öztürk 2009).



Reconstrucciones del teatro de Perge (Öztürk 2009).

Siria

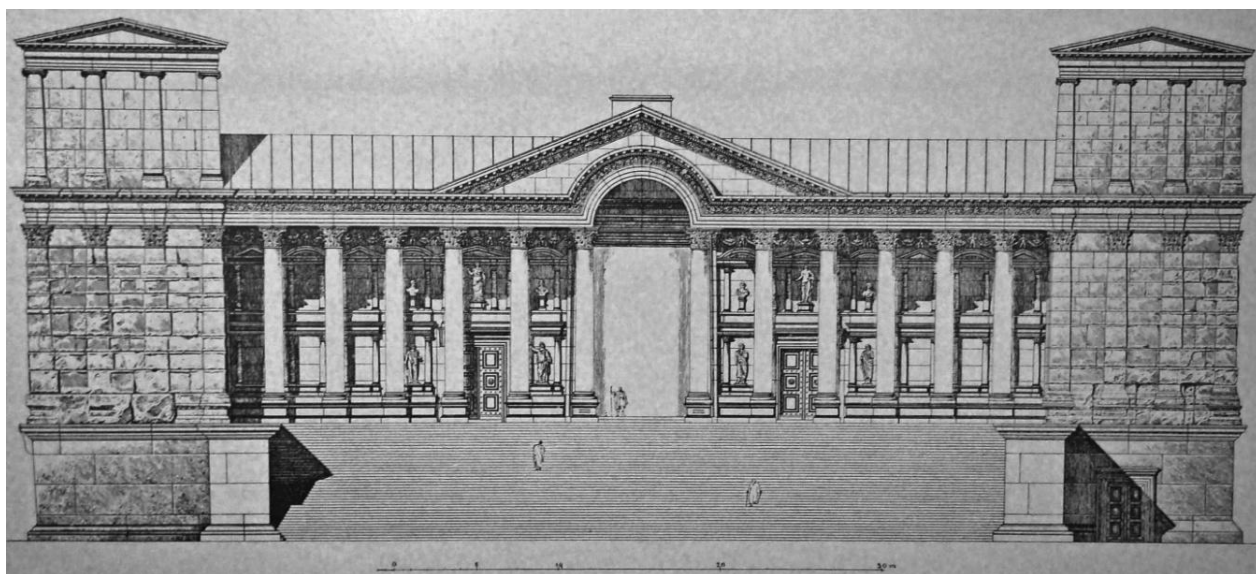
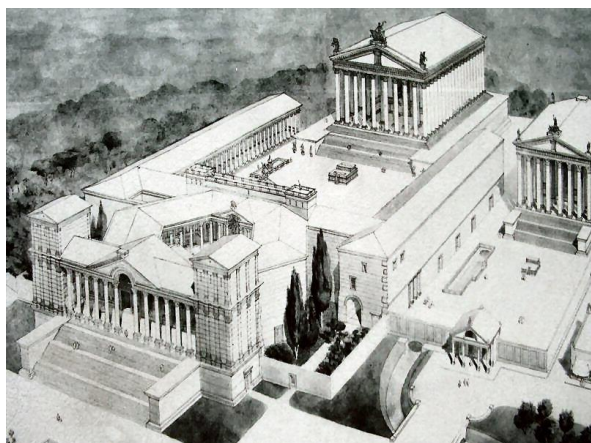
La misma voluntad de monumentalización que observamos en Asia Menor afecta a Siria, donde los motivos estudiados se aplican fundamentalmente a la arquitectura religiosa. Entre todas las obras, la más importante, sin duda, es la finalización del conjunto templario de Heliópolis o Baalbek⁴⁶¹, cuyos propileos se terminan en época de Caracalla (principios s. III d. C.) –otro de los pocos edificios representados de manera más o menos veraz en la numismática, incluso respetando el número de columnas–, mientras que el patio octogonal y su conexión con el patio principal pertenece a la época de Filipo el Árabe (mediados s. III d. C.)⁴⁶². En tal periodo (primera mitad s. III d. C.) se realiza asimismo el templo circular, llamado de Venus⁴⁶³. En unos y otros, se emplean combinaciones diversas de arco y frontón, “arco sirio” etc., lo cual pone de manifiesto el eclecticismo del periodo y cómo se recurre a dichos motivos para destacar ingresos monumentales (propileos, patio octogonal, fachada del templo circular), así como nichos que acogerían estatuas (galerías del patio octogonal, galería adyacente en el gran patio y exterior del templo circular). Especialmente afortunadas son las “serlianas” de la galería interior del patio octogonal y de la galería adyacente en el gran patio. El templo circular interesa asimismo por la fusión de plantas central y longitudinal, cerradas por un frontón con arco; esta tendencia es una de las mayores aportaciones del arte romano y sus dos principales ejemplos son precisamente este templo y el Panteón de Roma, que ya comentamos. En Baalbek se emplea el “arco sirio”, con distintas variantes, también en los baños romanos, de principios del s. III d. C.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ En general, *vid.* Wiegand 1921, el estudio más completo del templo; Ess, Weber 1999; Thomas 2007, pp. 46-48.

⁴⁶² Sobre las fases constructivas, especialmente Ess, Weber 1999, pp. 66-67.

⁴⁶³ Wiegand 1923, el principal estudio; Raming 2009, cat. I/ M 6, cat. I/ O 2, cat. II/ N 4.

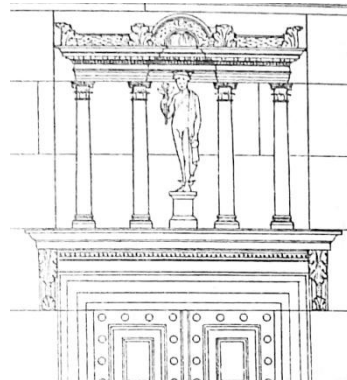
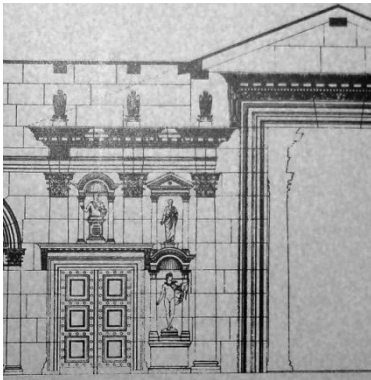
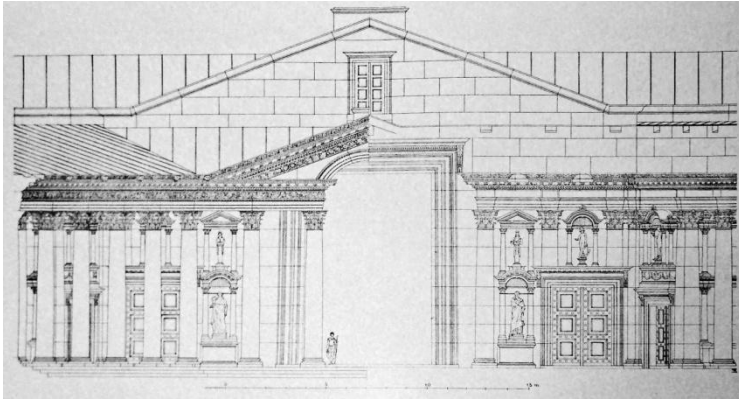
⁴⁶⁴ Raming 2009, cat. II/ J 10, cat. II/ N 3.



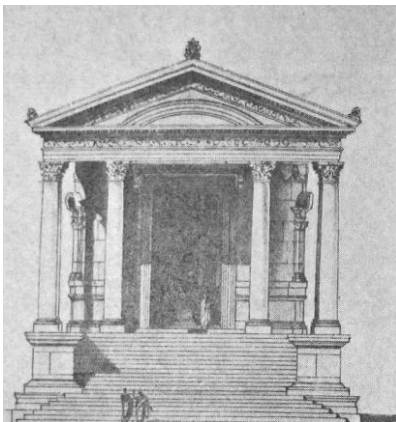
Vista general del santuario y propileos, Baalbek (dibujos de Baalbek I).



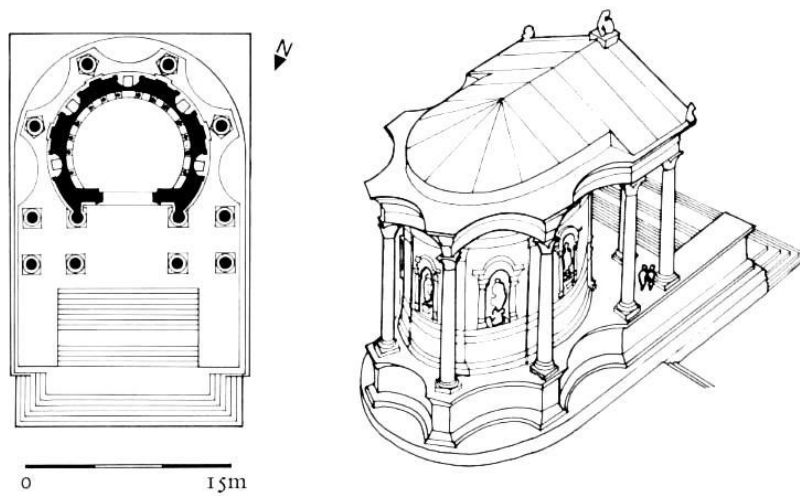
Moneda de Filipo I el Árabe (r. 244-249), Heliopolis/Baalbek, Siria.



Diversos aspectos del patio octogonal y su conexión con el gran patio, Baalbek (Baalbek I).



Tres posibles reconstrucciones de la fachada del templo circular de Baalbek (Baalbek II, figs. 167, 169, 170). La que más se acepta es la de la derecha.

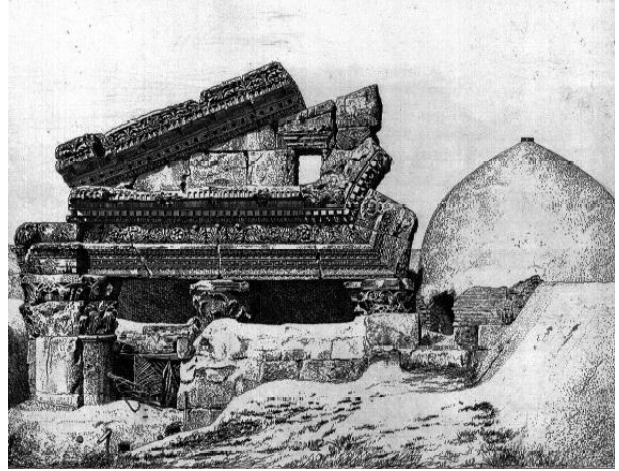


Templo circular llamado de Venus, Baalbek.



Baños romanos, Baalbek.

Soluciones semejantes en monumentalidad se dieron en otros grandes centros de Siria como Damasco, en cuyo templo de Júpiter (periodo severo) se empleó un “frontón sirio” coronando un frontis hexástilo⁴⁶⁵. A finales del periodo severo el “frontón sirio”, sobre frontis tetrástilo, se usa en el pequeño templo de Brêkeh, cerca de Qanawat, cuya reconstrucción propuesta por Butler se sigue aceptando⁴⁶⁶.



Templo de Júpiter, Damasco (grabado de Vogüé 1865-1877, pl. 28).

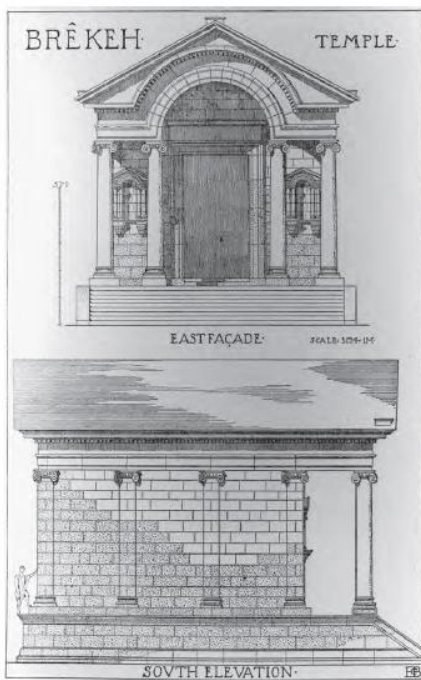


Plate XXV Brêkeh: east façade and south elevation of the temple, suggested reconstruction. From *PLAIES H.A.7* (1919), pl.XXIX.

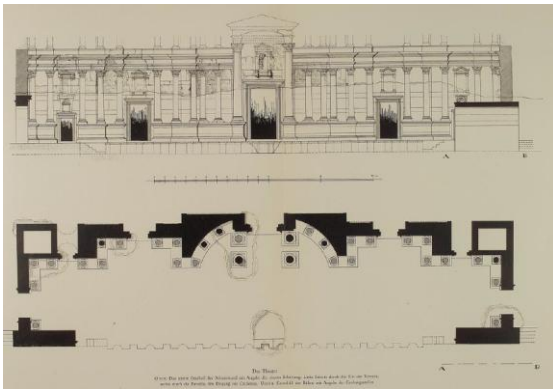
Templo de Brêkeh (por H. C. Butler; Segal 2008, pl. 25).

Todos estos motivos gozarían de amplia fortuna en Siria, lo cual estimuló sin duda la acuñación de los términos “arco sirio”, “frontón sirio” y similares, así como invitó a realizar

⁴⁶⁵ De Vogüé 1865-1877, pp. 74-75; Raming 2009, cat. II/ A 17, cat. II/ J 13.

⁴⁶⁶ Segal 2008, 109; Raming 2009, cat. II/ E 1.

reconstrucciones fantasiosas como las que tratamos en el primer capítulo. En Siria también se sigue experimentando con el arco apoyado sobre segmentos de entablamento, como sucede en varios ejemplos de Palmira, entre los cuales destacan la puerta monumental (h. 212-227 d. C.)⁴⁶⁷. Lo mismo se percibe en el teatro y el arco próximo (c. 200-224/225 d. C.)⁴⁶⁸. En el teatro destaca una hornacina cuyo frontón acoge un arco, composición que veremos luego en los sarcófagos de dicho periodo en la misma Palmira. Los mismo motivos, junto a otras variaciones del “arco sirio” se observan en la tumba 36 (primer tercio s. III d. C.)⁴⁶⁹, así como en la tumba 150 o de Julius Aurelius Marona (marzo 236 d. C.)⁴⁷⁰.



Teatro, Palmira.



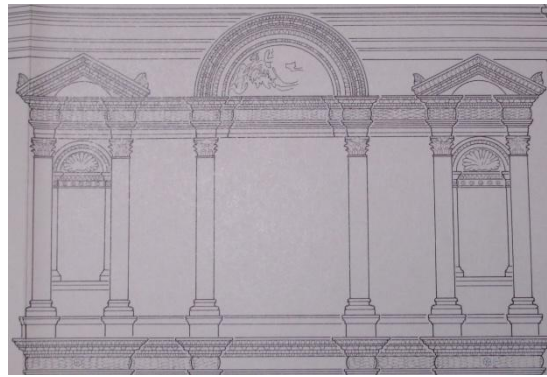
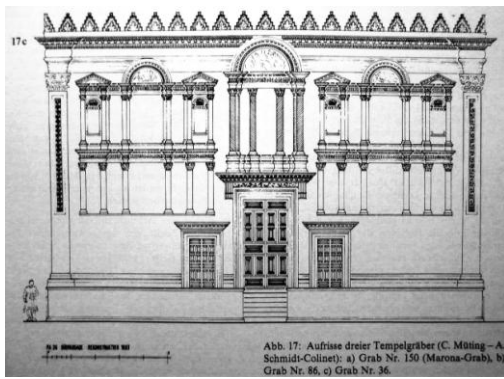
Puerta monumental, Palmira.

⁴⁶⁷ Raming 2009, cat. I/ A 8, cat. I/ B 4.

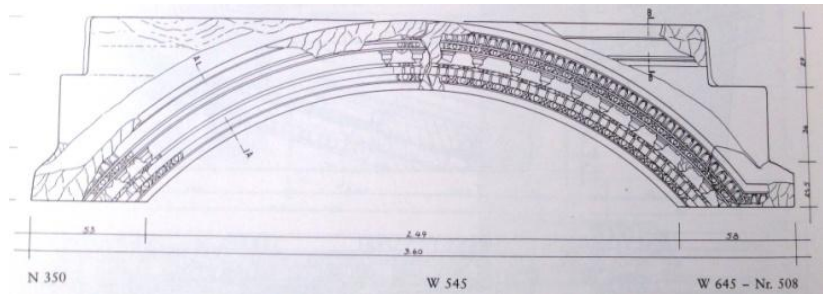
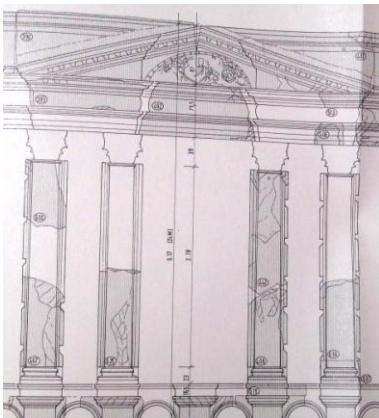
⁴⁶⁸ Raming 2009, cat. I/ M 3; cat. I/ A 5-7, cat. I/ B 2-3.

⁴⁶⁹ Schimdt-Colinet 1992; Raming 2009, cat. I/ M 5, cat. I/ N 5.

⁴⁷⁰ Raming 2009, cat. II/ O 1.



Reconstrucciones de la tumba 36, Palmira (Schimdt-Colinet 1992).

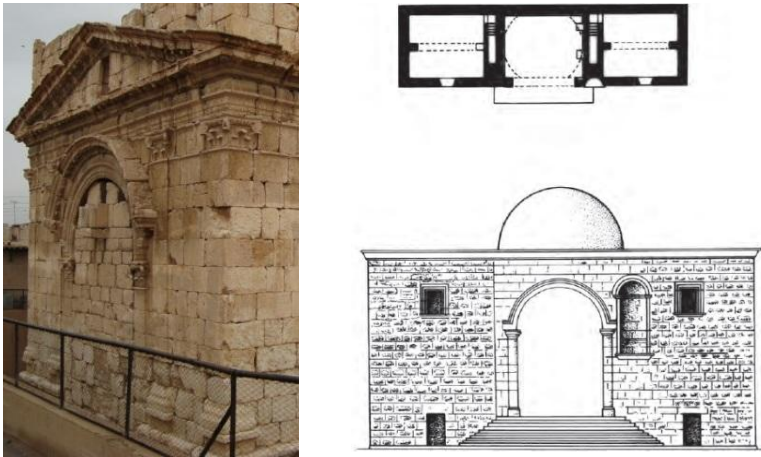


Reconstrucciones de la tumba 36, Palmira (Schimdt-Colinet 1992).



Detalle de la tumba de Julius Aurelius Marona, Palmira.

En diversos templos se observa el éxito y difusión del “arco sirio”, en distintas variantes, y aplicado a puertas y nichos. En el templo de Dmeir (245 d. C.)⁴⁷¹ un arco sirio corona su único vano de acceso, subordinado por un orden mayor que cierra con frontón. Uso semejante del “arco sirio” se registra en el templo “Kalybe” de Il-Haiyât (segunda mitad s. III d. C.)⁴⁷². Como coronación de sencillos nichos a los lados de puertas, el “arco sirio” se emplea en la puerta norte del templo de Zeus en Baitokaike o Hosn Suleiman (h. 258 d. C.)⁴⁷³, así como en el templo meridional, llamado “pequeño templo” (ss. II-III d. C.) en Kyriakupolis o Dât Râs⁴⁷⁴. Esta tipología pasa asimismo a la arquitectura civil; la encontramos en el teatro de Bosra⁴⁷⁵. Existen asimismo varios ejemplos severianos descontextualizados, usados como *spolia* en la casa 1 de Inkhil⁴⁷⁶.



Templo de Dmeir. “Kalybe” de Il-Haiyât.



Puerta norte del templo de Zeus, Hosn Suleiman.

⁴⁷¹ Raming 2009, cat. III/ A 2.

⁴⁷² Segal 2001, pp. 94-95; Segal 2008, p. 120; Raming 2009, cat. II/ A 25.

⁴⁷³ Raming 2009, cat. II/ J 4.1-4.

⁴⁷⁴ Netzer 2003, p. 100; Raming 2009, cat. II/ A 22.

⁴⁷⁵ Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, pp. 173-178; Raming 2009, cat. II/ A 16.

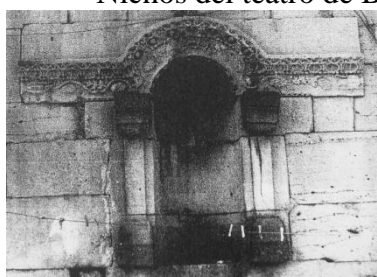
⁴⁷⁶ Raming 2009, cat. II/ A 19-20, cat. II/ C 1, cat. II/ B 1, cat. II/ C 2, cat. II/ E 2.



“Pequeño templo”, Dât Râs.



Nichos del teatro de Bosra.

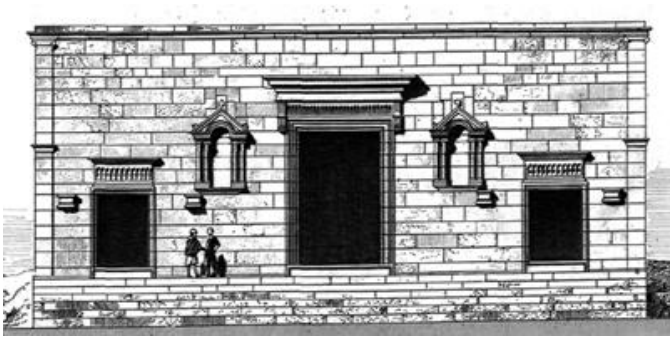


Varios nichos con “arco sirio” reutilizados, casa 1, Inkhil.

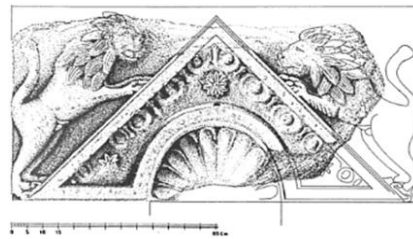
Durante el reinado de Filipo el Árabe se repite, en la basílica de Shaqqa⁴⁷⁷, el modelo de nicho que vimos en periodo antonino en los laterales del Pretorio de Phaena o Mismiyeh, configurado por una “serliana” resuelta en “frontón sirio”. Aquí, no obstante, se enfatiza mucho más la verticalidad del nicho. El nicho rematado por “frontón sirio” gozará de especial fortuna en la Antigüedad Tardía en sinagogas e iglesias de Siria. Un ejemplo precoz pertenecía a la sinagoga segunda de Nabratein (c. 250-306 d. C.), hoy conservado en el Museo de Damasco⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Raming 2009, cat. II/ A 23.

⁴⁷⁸ Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, pp. 269-270; Raming 2009, cat. II/ E 5.

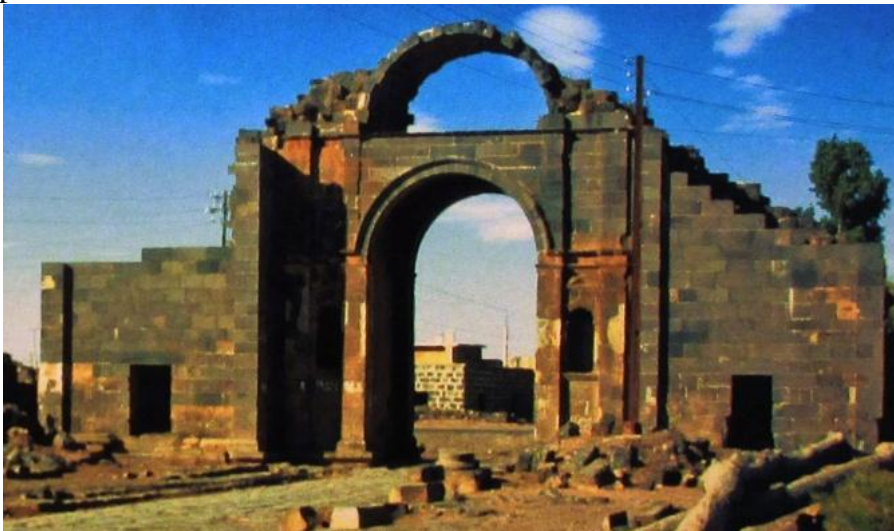


Basílica de Shaqqa.



“Frontón sirio” de nicho, sinagoga segunda de Nabratein (Hachlili 1988, fig. 18).

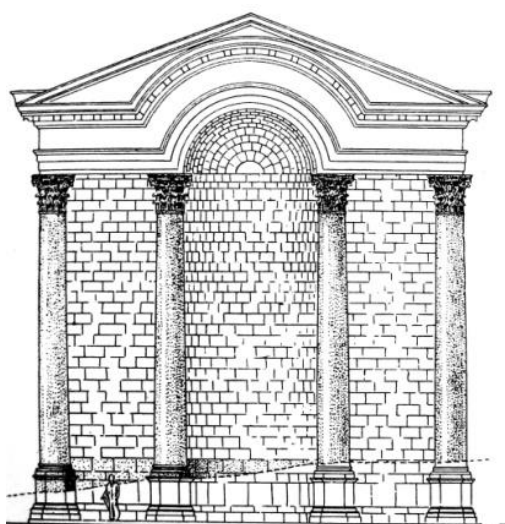
Terminamos con Siria con la puerta oeste de Bosra, construida durante el reinado de Filipo el Árabe, tardía aplicación del “arco sirio” a una puerta monumental de carácter militar⁴⁷⁹. Ya vimos esta ciudad como importante núcleo de novedades en época nabatea. En época antonina y severa se construyó la exedra monumental, llamada “ninfeo” tradicionalmente. Se trata de un ejemplo cuya reconstrucción es polémica; de corresponderse con la propuesta por Butler, remataría su fachada tetrástila con “frontón sirio”⁴⁸⁰. Se trata nuevamente de una interesante combinación de frontis tetrástilo con nicho semicircular. El perfil de la fachada se repite armónicamente en la planta.



Puerta oeste, Bosra.

⁴⁷⁹ Raming 2009, cat. II/ A 24.

⁴⁸⁰ Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, pp. 235-238.



Alzado y planta de la exedra monumental, Bosra (Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007).

Norte de África

Recordemos que en el norte de África, de fuerte tradición alejandrina, al menos durante los ss. II y III se emplean magníficas “serlianas” resueltas en “arco sirio” en el interior de varias casas de la Cirenaica, que hemos tratado en el apartado antonino, pero que, a buen seguro tuvieron su continuación en el periodo severo. Otros testimonios de la combinación de los sistemas arcuado y arquitrabado se encuentra en Thamugadi, en las arcadas pertenecientes al mercado de Sertius (primer cuarto s. III d. C.)⁴⁸¹.



Restos de arcada, mercado de Sertius, Thamugadi.

La “serliana” se emplea también en el ámbito monumental africano. Conocemos dos ejemplos de este periodo: la puerta de Thibursicum Bure o Tebursuk (h. 200 d. C.)⁴⁸² y el notable ejemplo –raramente citado– de las termas de Caracalla (fines s. II – principios s. III d. C.), llamadas tradicionalmente baños antoninos o bien licinos / de Galieno, en Dougga⁴⁸³.

⁴⁸¹ Ruyt 1983, p. 196; Raming 2009, cat. I/ M 4.

⁴⁸² Raming 2009, cat. I/ M 1.

⁴⁸³ Cfr. Thébert 2003, p. 117; Christol 2005, p. 197. Este último estudio cambió la datación del conjunto al al reinado de Caracalla en base al análisis de diversas inscripciones.



Fig. 60. — Vue de la porte antique de Teboursuk (détail). —

Auteur: Henri SALADIN
Description des antiquités de la Régence de Tunis
Rapport sur la mission faite en 1882-1883

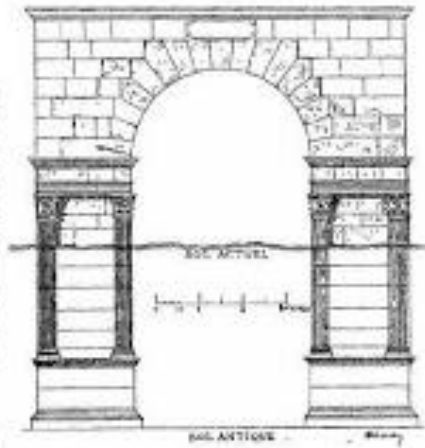


Fig. 61. — Porte antique de Teboursuk : coupe de construction.



Puerta de Tebursuk.



Termas de Caracalla en Dougga.



Termas de Caracalla en Dougga.

Occidente

En la parte occidental, nuevamente, son escasos los ejemplos de las estructuras que nos interesan. Tal vez ello se deba a una constante reutilización de espacios, con la consiguiente destrucción de edificios anteriores. Además, como los alzados conservados son muy escasos y la interpretación de la cimentación difícilmente puede asegurar la presencia de las soluciones decorativas como las aquí analizadas, el panorama con el que convivimos es muy limitado.

En este periodo, solamente podemos unos pocos ejemplos. El edículo funerario de Donawitz (h- 200 d. C.)⁴⁸⁴, dístico, con columnas de acanaladuras helicoidales y capiteles corintios sobre los que apoyan ménsulas en forma de cabeza humana que rematan en una breve cornisa sobre la que descansa el arco abrazado por un amago de frontón. Raming señala asimismo otro ejemplo de solución relacionada con el “arco sirio” en el templo redondo de Ostia (primer tercio s. III d. C.)⁴⁸⁵.

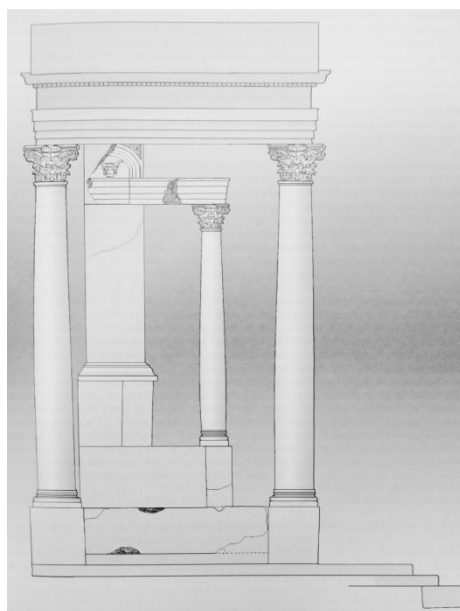
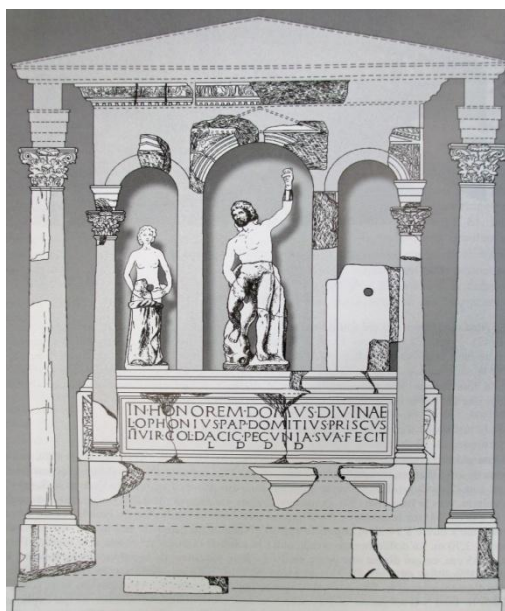
⁴⁸⁴ Raming 2009, cat. I/ H 2.

⁴⁸⁵ Ramins 2009, cat. II/ A 21.



Edículo funerario de Donawitz (Alföldy 1974, pl. 51).

En el foro de Sarmizagetusa, que analizamos en el apartado antonino, se construyen en época de Septimio Severo dos ninfeos cuyo templete interior posee una interesante combinación de arcada triple sobre arquitrabe. Este tipo de arcada es un precedente importante para modelos similares en la Antigüedad Tardía.



Reconstrucción del ninfeo este (B. 35) del foro de Trajano, Sarmizegetusa (Étienne, Piso, Diaconescu 2006, figs. II/71, II/72).

ICONOGRAFÍA

Numismática

La presencia de la “serliana”, rematada con o sin frontón, “sirio” o no, resulta abrumadora en la numismática durante todo el periodo severo y hasta la abolición de la acuñación municipal tras la muerte de Galieno en 268 d. C., cuando desaparece totalmente de dicho soporte⁴⁸⁶, aunque no de otros similares como la toréutica. Las principales novedades radican en la multiplicación de acuñaciones con “serliana” o “frontón sirio”, incluso en periodos muy cortos; la representación más o menos verista del templo de Baalbek; el uso de reversos más escenográficos, con templos vistos “de tres cuartos”; la proliferación de otras divinidades además de Tyché –orientales, de culto local o más o menos difundido–; la participación activa de la figura imperial también en el reverso, donde toma parte de cultos haciendo ofrendas ante el templo, con pátera, togado y a veces con la cabeza cubierta, al tiempo que exhibe sus atributos imperiales (cetro, bastón)⁴⁸⁷. Las novedades indicadas parecen responder a un deseo de vincular la figura imperial –con un papel más activo y próximo al ámbito sacro (incluso con participación directa, como en casos de Caracalla, Alejandro Severo, Volusiano, Valeriano y Galieno)– a fórmulas arquitectónicas ya asentadas, pero con un tratamiento escenográfico cada vez más espectacular: tipo de perspectiva, novedades tipológicas como los tres arcos en la fachada (en época de Heliogábalo), vinculación del templo con “frontón sirio” a contextos mayores –como el períbolos con bosque sagrado– con gran éxito. Emperadores como Heliogábalo, pese a su corto reinado, hacen toda la ostentación posible de su apoyo a los cultos orientales y, seguramente, a las nuevas fórmulas a ellos vinculadas.

SEPTIMIO SEVERO (r. 193-211)



Septimio Severo (r. 193-211), Eleutheropolis, Judea. Año 3 de Eleutheropolis (201/202 Ad. C. Tyché. Sofaer pl. 101.2; Rosenberger 2.



Septimio Severo (r. 193-211), Eleutheropolis, Judea. Año 4 de Eleutheropolis (202/203 d. C.). Tyché. Sofaer pl. 101.4; Rosenberger 3.

⁴⁸⁶ Kadman 1962, p. 75; *cfr.* Thomas 2007, tabla I, pp. 265-267.

⁴⁸⁷



Septimio Severo (r. 193-211), Apolonia, Caria. Imhoof-Blumer 1901, p. 121, n. 9, lám. IV, fig. 23.



Septimio Severo (r. 193-211), Zela, Ponto. Anaitis. Rhigetti 159; BMC Pontus 2 var.; SLG Hunter, p. 226, 1 var.



Septimio Severo (r. 193-211), Metropolis, Jonia. Ares. Price, Trell 1974, n. 436, fig. 370.



Septimio Severo (r. 193-211), Aelia Capitolina (Jerusalén). Tyché. Meshorer 78, 79.



Septimio Severo (r. 193-211), Comana, Ponto. Datada 198 d. C. Frontón partido con arco. Price, Trell 1977, fig. 364.

JULIA DOMNA (r. 193-211, esposa de Septimio Severo)



Julia Domna (r. 193-211), Samos, Asia. Hera de Samon. SNG XII Hunterian I, n. 1781.



Julia Domna (r. 193-211), Hypaepa, Asia. SNG XII Hunterian I, n. 1683.



Julia Domna (r. 193-211), Zela, Ponto. Münzen & Medaillen GmbH, Pontus, n. 39.

CARACALLA (r. 198-217)



Caracalla (r. 198-217), Biblos, Fenicia. Astarté/Tyché en uno de los primeros esquemas hexástilos de este tipo. Price, Trell 1974, n. 714, fig. 375.



Caracalla (r. 198-217), Tarsos. SNG Levante 1045.



Caracalla (r. 198-217), Zela, Ponto. Retoma el modelo de época de Julia Domna. Mionnet Supp. 4, 225.



Caracalla (r. 198-217), Biblos, Fenicia. Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung, Auction 134 (11.10.2004), Lot 2191.



Caracalla (r. 198-217), Orthosia, Fenicia. Astarté/Tyché. Price, Trell 1977, n. 719, fig. 376.



Caracalla (r. 198-217), Eleutheropolis, Siria. Tyché/Astarté. SNG IV Fitzwilliam Museum, 6106.



Caracalla (r. 198-217), Capitolias, Decapolis. Datada 204/205 d. C. Tyché. SNG ANS.



Caracalla (r. 198-217), Capitolias, Decapolis. Datada 204/205 o 205/206 d. C. Tyché. Sofaer pl.133.11; Spijkerman 19; Rosenberger 13.



Caracalla (r. 198-217), Capitolias, Decapolis. Datada 205/206 d. C. Sofaer pl. 134.1.





(Meshorer 86c)

Caracalla (r. 198-217), Aelia Capitolina (Jerusalén). Tyché. Meshorer 86, 86a, 86b, 86c.



Caracalla (r. 198-217), Sebaste, Samaria. Ros. 19 var.



Caracalla (r. 198-217), Isaura, Cilicia. Tyché. SNG XII Hunterian I, n. 2290.



Caracalla (r. 198-217), Nysa Scythopolis, Decapolis. Datada 206/207 d. C. Tyché. Sofaer pl. 150.33; Barkay 49; S. Decapolis (Nysa) 33.



Caracalla (r. 198-217), Hypaepa, Lydia. SNG von Aulock 2968.



Caracalla (r. 198-217), Hypaepa, Lidia. Arco dentro del frontón y sobre el entablamento.



Caracalla (r. 198-217), Daldis, Lidia. Tyché. CNG 286, 225.



Caracalla (r. 198-217), Isaura, Cilicia. SNG von Aulock 5412; Price, Trell 1977, n. 576.



Caracalla (r. 198-217), Mallus, Lycia. SNG IV Fitzwilliam Museum, n. 5258.



Caracalla (r. 198-217), Abila, Decapolis.



Caracalla (r. 198-217), Laodicea ad Lycum, Frigia. Datada 211/212 d. C. Zeus, emperador (?), Asclepios. SNG von Aulock 3858; Price, Trell 1974, n. 424.



Caracalla (r. 198-217), Laodicea ad Lycum, Frigia. Burrell 2004, fig. 96.



Caracalla (r. 198-217), Laodicea ad Lycum, Frigia. Burrell 2004, fig. 95.



Caracalla (r. 198-217), Cyrrhus, Cyrrestica. Kataibates. SNG XIII Newcastle Antiquaries Soc. 664.



Caracalla (r. 198-217), Chipre. Tyché. Price, Trell 1977, fig. 369.



Caracalla (r. 198-217), Filadelfia, Lidia. Burrell 2004, fig. 101.



Caracalla (r. 198-217), Filadelfia, Lidia. Burrell 2004, fig. 102.

PLAUTILA (r. 202-205, esposa de Caracalla)



Plautila (r. 202-205), Corcyra. Apolo. Price, Trell 1977, fig. 400.



Plautila (r. 202-205), Corinto. Ártemis. Price, Trell 1977, fig. 144.



Plautila (r. 202-205), Hypaepa, Lidia. Price, Trell 1977, n. 411.

DIADUMEDIANO (r. 217-218 d. C.)



Diadumediano (r. 217-218 d. C.), Aelia Capitolina. Meshorer 106, 106a, 106b.

MACRINO (r. 217-218 d. C.)



Macrino (r. 217-218 d. C.), Aelia Capitolina. Meshorer 102.



Macrino (r. 217-218 d. C.), Eleutheropolis, Judea. Datada 217/218 d. C. Tyché. Sofaer pl. 102.25. Rosenberger 20.

HELIOGÁBALO (r. 218-222)



Heliogábalo (r. 218-222), Abila, Decapolis. Datada 217/218 d. C. Interessante frontis entre torres. Spijk. 21; Sofaer pl. 125.22.



Heliogábalo (r. 218-222), Abila, Decapolis. Datada 217/218 d. C. Interessante frontis entre torres. British Museum Inv. 1970,0909.240; Spijkerman 1978, p. 54.21.



Heliogábalo (r. 218-222), Eleutheropolis, Judea. Datada 217/218 d. C. Tyché. Sofaer pl. 102.28; Rosenberger 25.



Heliogábalo (r. 218-222), Neapolis, Samaria. Tyché. Sofaer pl. 52.106; Rosenberger 43.



Heliogábalo (r. 218-222), diversas ciudades de Fenicia. Feicia Biblos Rouvier *JIAN* 1901, pls. A, B.



Heliogábalo (r. 218-222), Diospolis-Lod, Judea. Datada 218/219 d. C. Tyché. Sofaer pl. 100.15.



Heliogábalo (r. 218-222), Sidón, Fenicia. Astaré/Tyché. BMC 243; Price, Trell 1977, n. 731, fig. 361.



Heliogábalo (r. 218-222), Nicopolis-Emaús, Judea. Datada 221/222 d. C. Tyché. SNG ANS 1044.



Heliogábalo (r. 218-222), Capitolas, Decapolis. Datada 217/218 d. C. Tyché. Sofaer pl. 133.14. Samuels 172.



Heliogábalo (r. 218-222), Orthosia, Fenicia. Datada 221/222 d. C. Astarté/Tyché. Rouvier 880; BMC 5-6 corr.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3313.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3314.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3315.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3316.



Heliogábalo (r. 218-222), Tiro, Siria. Astarté/Tyché. SNG XII Hunterian Museum II, 3423; SNG Cop 366; Price, Trell 1977, fig. 373.



Heliogábalo (r. 218-222), Sidón, Fenicia. Interesante ejemplo: dos columnas marcan el acceso al *temenos*; al fondo, fachada del templo, en el que se ve a Astarté/Europa sobre el toro. Price, Trell 1977, fig. 277.



Heliogábalo (r. 218-222), Akko Ptolemais, Siria. Tyché. SNG XII Hunterian Museum II, 3439.



Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Fenicia. Astarté en interesante fachada con tres arcos, ¿frontis o tabernáculo en perspectiva? SNG IV Fitzwilliam Museum, 6035.



Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Fenicia. SNG Copenhagen 145; BMC Phoenicia p. 105, 52.



Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Fenicia. SNG Cop. 145.



Heliogábalo (r. 218-222), Diospolis-Lod, Judea. Tyché. Datada 218/219 d. C. Sofaer pl. 100.15.



Heliogábalo (r. 218-222), Botrys, Fenicia. Tyché.



Heliogábalo (r. 218-222), Botrys, Fenicia. Tyché.



Heliogábalo (r. 218-222), Esbous, Arabia Petrea. Tyché. Sofaer pl. 135.4.



Heliogábalo (r. 218-222), Nicopolis-Emaús, Judea. Datada 219/220 d. C. Tyché. SNG ANS 1044; BMC Palestine (Nicopolis) 4; Sofaer pl. 118.3.



Heliogábalo (r. 218-222), Nicopolis-Emaús, Judea. Datada 219/220 d. C. Tyché. Sofaer pl. 118.4; Samuels 204.



Heliogábalo (r. 218-222), Tiro, Fenicia.



Heliogábalo (r. 218-222), Akko Ptolemais, Siria. SNG IV Fitzwilliam Musuem, 6041.



Heliogábalo (r. 218-222), Zeugma, Siria. SNG XII Hunterian Museum II, 2639.



Heliogábalo (r. 218-222), Aelia Capitolina (Jerusalén). Tyché. Meshorer 125, 125a, 125b, 125c.



Heliogábalo (r. 218-222), Aelia Capitolina (Jerusalén). Tyché. Meshorer 126, 126a.



Heliogábalo (r. 218-222), Sardes. Interesante ejemplo: los tres templos de culto imperial de las neocorías y el templo de Ártemis/Kore. Price, Trell 1977, fig. 242; Burrell 2004, fig. 91.



Heliogábalo (r. 218-222), Sardes. Burrell 2004, fig. 90.

JULIA MAESA (m. 226, en el poder junto a sus nietos Heliogábalo y Alejandro Severo)



Julia Maesa. Tiro, Fenicia. Lindgren I 2383, F; Rouvier 2405.



Julia Maesa. Sidón, Fenicia. Templo con Marsias. Mercado de arte: Ex Classical Numismatic Group 57 (4 April 2001), lot 895.



Julia Maesa. Sidón, Fenicia. Rouvier 1588; AUB 284

JULIA SOEMIAS (m. 222, hija de Julia Maesa y madre de Heliogábalo)



Julia Soaemias, datada 219/220. Trachonitis-Cesarea, Siria. Rosenberger 52.

ALEJANDRO SEVERO (r. 222-235)



Alejandro Severo (r. 222-235), Aegeae, Cilicia. Datada 231/232 d. C. Interesante porque Tyché está en el exterior y sostiene un templo. SNG Levante 1775.; Burrell 2004, fig. 178.



Alejandro Severo (r. 222-235), Harpasa, Caria. Atenea. SNG von Aulock 2540; Price, Trell 1977, n. 402.



Alejandro Severo (r. 222-235), Aegeae, Cilicia. Datada 230/231 d. C. Interesante escena de sacrificio: el emperador sosteniendo cetro rematado en águila con su mano izquierda y una pátera con su izquierda, ante un altar frente a un templo de Asclepios. SNG Levante 1771. Estate of Cornelius C. Vermeule; ex Edoardo Levante Collection (CNG 66, May 2004, Lot 1104).



Alejandro Severo (r. 222-235), Caesareia ad Libanum, Siria. ¿Ceremonia pública?



Alejandro Severo (r. 222-235), Anazarbus, Cilicia.



Alejandro Severo (r. 222-235), Thyateira, Lidia. Roma. Price, Trell 1977, fig. 368.

ANARQUÍA MILITAR

MAXIMINO I EL TRACIO (r. 235-238)



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Tarso, Cilicia Peda. Tyché con Kydnos (divinidad fluvial). SNG XII Hunterian Museum I, 2326.



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Tarso, Cilicia Peda. Tyché con Kydnos (divinidad fluvial). Price, Trell 1977, n. 655; SNG von Aulock 6055; SNG BN 1602-4.



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1792.



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Alexandria Troas. Arco honorífico triple, ¿común o con “serliana” en secuencia? Rambaldi 2009, n. 213, p. 229.

BALBINO (r. 238)



Balbino (r. 238), Tarso, Cilicia Pedas. Interesante ejemplo con Asclepio y Hércules. SNG XII Hunterian Museum I, 2327.



Balbino (r. 238) [junto a Gordiano I y II], Mileto. Apolo de Dydim. Price, Trell 1977, fig. 239.

GORDIANO III (r. 238-244)



Gordiano III (r. 238-244), Bruzus, Asia. Zeus. SNG Hunterian Museum I, 2037.



Gordiano III (r. 238-244), Kadoi, Frigia. Imhoof-Blumer 1901, p. 248, n. 4, pl. VIII, fig. 4.



Gordiano III (r. 238-244), Tiro, Fenicia. Astarté. BMC Phoenicia p. 280, 424 var.

TRANQUILINA (r. 241-244, esposa de Gordiano III)



Tranquilina (r. 241-244), Cadi/Kadoi, Frigia. SNG von Aulock 3691.

FILIPO I EL ÁRABE (r. 244-249)



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Zeugma, Siria. Interesante templo con períbolos con bosque sagrado. SNG XII Hunterian Museum II, 2640.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Zeugma, Siria. Interesante templo con períbolos con bosque sagrado. SNG XII Hunterian Museum II, 2641.



Variantes



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Heliopolis/Baalbek, Siria. Propileos del templo de Júpiter Heliopolitano. SNG XII Hunterian Museum II, 3448; Rambaldi 2009, n. 332, pp. 282-283.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Hierápolis, Siria. Zeus Kataibates. SNG IV Fitzwilliam Museum, 5852.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Blaundus, Asia. Apolo. Price, Trell 1977, fig. 365.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Lampsacus, Asia. Príapo. Price, Trell 1977, fig. 372.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Asia. Apolo. SNG von Aulock 3659.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Bizye, Tracia. Ciudad encuyo interior se aprecia una fachada con tres frontones con arco. Price, Trell 1977, fig. 24; Rambaldi 2009, n. 303, p. 267.

OTACILIA SEVERA (r. 244-249, esposa de Filipo I el Árabe)



Otacia Severa (r. 244-249), Magnesia ad Sipylum. Tyché. SNG VI Fitzwilliam Museum 1432.



Otacia Severa (r. 244-249), Zeugma, Siria. SNG XII Hunterian Museum II, 2643.

FILIPO II (r. 247-249)



Filipo II (r. 247-249), Zeugma, Siria. Períbolos con bosque sagrado y signo de Capricornio en la parte inferior. SNG IV Fitzwilliam Museum, 5846; SNG XII Hunterian Museum II, 2644.



Filipo II (r. 247-249), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1807.



Filipo II (r. 247-249), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1812.



Filipo II (r. 247-249), Nisibis, Mesopotamia. Tyché. SNG XII Hunterian Museum II, 2449.



Filipo II (r. 247-249), Cyrrhus. Zeus Catebates. SNG XII Hunterian Museum II, 2664.

HERENIA ETRUSCILA (r. 249-251)



Erenia Etruscila (r. 249-251), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1826.

TREBONIANO GALO (r. 251-253)



Treboniano Galo (r. 251-253), Kadoi, Frigia. Zeus Laodiceo. SNG von Aulock 3692; BMC 45.

VOLUSIANO (r. 251-253)



Volusiano (r. 251-253), Tiro, Siria. Interesante escena de culto frente a un templo dedicado a Hércules, ¿tal vez el emperador participando en un sacrificio o *supplicatio*? SGN XII Hunterian II, 3428.

VALERIANO I (r. 251-260, con su hijo Galieno)



Valeriano I (r. 251-260), Aegeae, Cilicia. Datada 253/254 d. C. Interesante por la escena de sacrificio realizado por el emperador. BMC, p. 27, 39; Price, Trell 1977, n. 610, fig. 406; Burrell 2004, fig. 180.



Valeriano I (r. 251-260), Side, Pamfilia. Repite la escena anterior, aunque aquí destaca más el arco del templo. Price, Trell 1977, fig. 407.



Valeriano I (r. 251-260), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1834.



Valeriano I (r. 251-260), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1835.



Valeriano I (r. 251-260), Tiro, Siria. Astarté. SNG XII Hunterian Museum II, 3431.



Valeriano I (r. 251-260), Akko-Ptolemais, Fenicia.



Valeriano I (r. 251-260), Akko-Ptolemais, Fenicia. Templo con Tyché; en la parte inferior ¿divinidad fluvial o Tellus? Kadman IV, 233 var.



Valeriano I (r. 251-260), Anemurium, Cilicia Tracheia. Tyché. SNG XII Hunterian Museum I, 2296.

GALIANO (r. 253-268)



Galieno (r. 253-268), Mallus, Cilicia. ¿Emperador sacrificando (la figura, identificada en ocasiones con Deméter, tiene barba como la de Galieno)? American Numismatic Society 1973.191.127.



Galieno (r. 253-268), Tripolis, Lidia.



Galieno (r. 253-268), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1842.



Galieno (r. 253-268), Samos, Asia. SNG XII Hunterian Museum I, 1841.



Galieno (r. 253-268), Afrodissias-Plarasa, Caria, Asia. Afrodita/Ártemis. SNG XII Hunterian Museum I, 1915.



Galieno (r. 253-268), Afrodiasias, Caria, Asia.



Galieno (r. 253-268), Apollonia Salbace, Caria, Asia.



Galieno (r. 253-268), Sinnada, Frigia. Imhoof-Blumer 1901, p. 296, n. 27, lám. IX, fig. 19.



Galieno (r. 253-268), Antiochia ad Maeandrum, Caria, Asia. Interesante ejemplo con puente, dios fluvial (río Meandro) y arco honorario con “serliana” (puede tratarse de una simplificación; otras versiones de Decio y Galieno presentan tres arcos en la fachada⁴⁸⁸). SNG von Aulock, 2430.

⁴⁸⁸ Cfr. Rambaldi 2009, n. 214, pp. 229-230.



Galieno (r. 253-268), Trípoli, Lidia. Leto. SNG von Aulock 3327; BMC 77; SNG Cop. 753.



Datación desconocida, ¿s. III d. C.? Trípoli (como ciudad autónoma), Lidia. Curioso ejemplar con busto de Hera Boulé en el anverso y templo con Leto en el reverse. BMC 36. BMC 36; SNG München 803.



Galieno (r. 253-268), Eumeneia, Frigia. Ártemis Efesia. SNG von Aulock 3598; BMC 65.

SALONINA (r. 253-268, esposa de Galieno)



Salonina (r. 253-268), Magnesia, Lidia. SNG München 298.



Salonina (r. 253-268), Tiro, Fenicia. Escena de sacrificio con Dido o la emperatriz frente al templo de Melkart-Hércules. BMC 490 var (Gallienus).



Salonina (r. 253-268), Colonia, Germania Inferior. Diosa Segetia (LIMC VII (1994), Segetia 2) o Ceres. Brown 1942, fig. 7; RIC V-1, 5; Lyons, Elmer 96; Sear 10631.

CLAUDIO II GÓTICO (r. 268-270), primer emperador de la casa de Constantino



Claudio II Gótico (r. 268-270), Sagalassos, Pisidia, Asia. Tyché. SNG BN 1850. Price, Trell 1977, n. 565.

FIN DE LAS ACUÑACIONES MUNICIPALES H. 268 D. C.

Glíptica

Un anillo conservado en el Staatliche Münzsammlung de Múnich⁴⁸⁹ y de difícil datación, aunque seguramente del s. III d. C., posee una gema de jaspe en la que representa una variación de la “serliana”, pues sustituye el arco de medio punto por uno en mitra. La estructura está precedida por una escalera, posiblemente en un deseo de subrayar la dignidad del espacio representado. Sobre cada intercolumnio lateral y en la cúspide del frontón se coloca un águila, mientras que el vano central acoge a Júpiter en una de sus poses habituales, entronizado en una banqueta, con el torso desnudo y sosteniendo su largo bastón con la mano izquierda. Dirige su mano derecha hacia una forma poco clara, tal vez otra águila (más visible en la impronta). El conjunto parece inspirarse en una moneda de Gordiano III (r. 238-244) acuñada en Bruzus (Asia), lo cual nos reafirma en la datación y sugiere su procedencia oriental.



Sello con imagen de Júpiter; original e impronta. Staatliche Münzsammlung, Múnich.



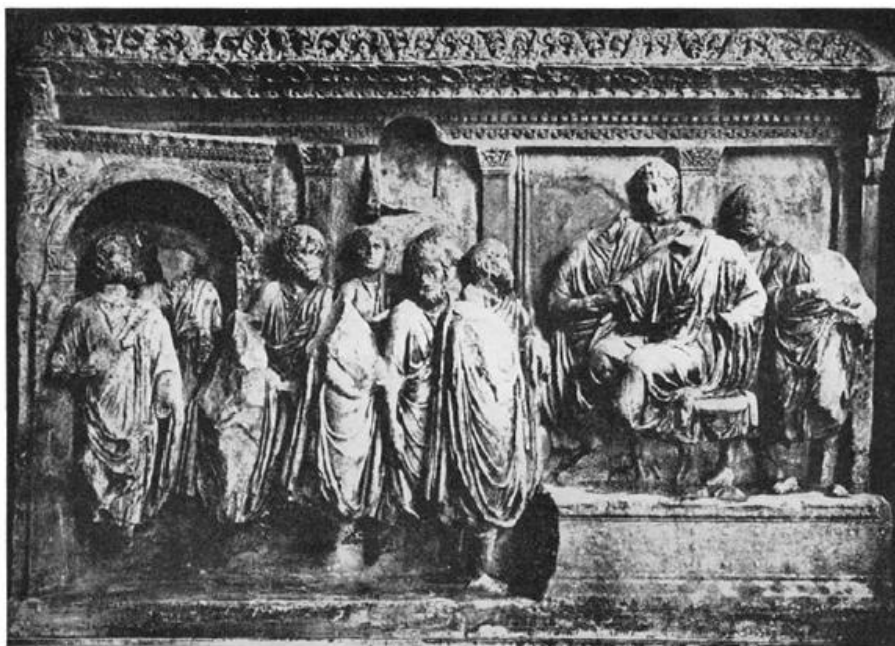
Moneda de Gordiano III (r. 238-244), Bruzus, Asia. Zeus. SNG Hunterian Museum I, 2037.

Relieves

Este periodo plantea serias dificultades para el análisis en la escultura de los motivos arquitectónicos que tratamos, debido a los problemas de datación de casi todas las obras a examen, situadas bien en el s. II o en el III d. C. El problema afectaría a las obras galas e hispanas que hemos comentado en el periodo antonino, así como a piezas sirias y minorasiáticas. Por cuanto

⁴⁸⁹ LIMC Zeus 406. AGD I 3, n. 2457, pl. 223.

observamos, podemos aventurar que en el s. II tanto en Oriente como en Occidente, hay una tendencia más marcada hacia el detallismo y la volumetría de los elementos arquitectónicos representados y de las figuras que los acompañan. En Occidente, por ejemplo como sucede en Clunia, las representaciones parecen menos refinadas, debido a la influencia prerromana. En el s. III d. C., en Oriente comienza mucho más rápido y de manera más clara una simplificación de formas, a todos los niveles, que preludian el arte tardoantiguo. En Occidente, en el mismo siglo dicha simplificación comienza por la figura humana antes que por la arquitectura. Otras piezas, como el relieve Sachetti, además se ven afectadas por problemas interpretativos. En dicha obra, de fines del s. II o principios del s. III, se ha querido ver un “dintel arcuado” o “arco sirio” cubriendo el edículo del fondo, colocado entre dos pilastras⁴⁹⁰. Parece tratarse, no obstante, de una rotura; la decoración del arquitrabe no se adapta a la rosca del arco, y no sólo eso, sino que éste la mutila.



Relieve Sachetti (Brown 1942, fig. 9).

La tendencia a la combinación de arco y frontón se observa en varios sarcófagos palmirenos. El más interesante y completo pertenece al Museo de Palmira (Inv. 2677B/8983), aunque existen al menos tres fragmentos de otros similares⁴⁹¹. En lo que sería el respaldo del lecho donde se apoya la figura del difunto, se colocan edículos con figuras de divinidades y sacerdotes en su interior y, en algunos casos, flanqueándolos. Asimismo, algunos de estos personajes podrían ser miembros de la familia del fallecido, recurso semejante al empleado en conjuntos como el hipogeo de Iarhai, donde se representa y honra a toda una saga. Así, observamos a través de estos ejemplos que en el ámbito funerario el prestigio de los miembros de la familia no solamente se pone de manifiesto con los sofisticados peinados, vestiduras y complementos de los yacentes; se relaciona también con refinados motivos arquitectónicos que imprimen al conjunto un aura sacra, motivos que además sirven de marco para las figuras de la saga y de divinidades.

⁴⁹⁰ Brown 1942, p. 394.

⁴⁹¹ Sobre estos sepulcros, en general Schmidt-Colinet 2005, p. 42 y fig. 66; Schmidt-Colinet, al-As'ad 2007, pp. 271-276. La datación propuesta por dicho autor es la segunda mitad del s. III d. C., aunque reconoce que la caja es de tipología de la primera mitad del s. III d. C.



Sarcófago palmireno, Museo de Palmira, Inv. 2677B/8983 (Schmidt-Colinet, al-As'ad 2007, pl. 84, fig. 1; pl. 88, fig. 5; pl. 89, figs. 1-2).



Fragmentos de varios sarcófagos palmirenos, Palmira (Schmidt-Colinet, al-As'ad 2007, pl. 89, figs. 3-5).

En Siria o por influencia siria también encontramos varios cipos decorados con representaciones de nichos rematados por “arco sirio” y que acogen a la tríada heliopolitana. Entre los ejemplos conocidos⁴⁹² destaca uno conservado en el Museo de Adiyaman en Kommagene⁴⁹³ y otro procedente de Kafr Dan en Cisjordania⁴⁹⁴. Ambos informan sobre la difusión de los cultos y formas desarrollados en Baalbek hacia su periferia.

⁴⁹² Para un catálogo razonado, en general *vid.* Hajjar 1977.

⁴⁹³ Kropp 2012.

⁴⁹⁴ Netzer 2003, p. 113.



Cipo, Museo de Adiyaman en Kommagene (Kropp 2012). Cipo procedente de Kafr Dan, Cisjordania (Netzer 2003, fig. 151).

En Asia Menor, varias ciudades frigias ofrecen un rico repertorio de piezas de los siglos II y III d. C. en las que el “frontón sirio” acompaña a la “puerta simbólica” o la figura del difunto. El empleo de dichos esquemas se registra al menos en Aizanoi (Cavdarhisar), Pessinus (Ballıhisar) y Kotiaion (Kütahya). En todos ellos, se produce progresivamente una simplificación y aplanamiento de las formas arquitectónicas y las figuras.



Diversas estelas de “puerta simbólica”, Aizanoi.



Diversas estelas de ‘‘puerta simbólica’’, Aizanoi.



Estela de ‘‘puerta simbólica’’, Pessinus.



Estelas del Archeological Museum, Kütahya.

Otros ejemplos minorasiáticos, pequeños relieves votivos, repiten el esquema, normalmente simplificado, usando solamente el ‘‘arco sirio’’ para encuadrar divinidades como Apolo Sozon, Zeus, Men o Artemis Lagbene. Todos ellos se datan entre finales del s. II d. C. y mediados del s. III d. C. A dicha nómina añadimos un relieve que representa a Zeus bajo un arco que enlaza con la cornisa de un entablamento que a su vez sostiene una guirnalda bajo el dios (Paul Getty Museum, Malibú, Inv. 78.AA.253)⁴⁹⁵ y otro relieve con Zeus Chryseos de cuerpo entero bajo un ‘‘frontón

⁴⁹⁵ LIMC VIII (1997), Zeus (in per. or) 32. Segundo tercio s. III d. C.

sirio” (Musée du Louvre, Inv. MA 4289)⁴⁹⁶, ambos procedentes de Asia Menor y datables en la segunda mitad del s. II o en el s. III d. C. Asimismo, dos sarcófagos realizados en Afrodísias, emplean un “arco sirio” muy simplificado⁴⁹⁷.



Relieve votivo con representación de Apolo Sozon, mármol, 24,3 x 20 x 5 cm, Fine Arts Museum, Boston, Inv. 69.1255. Relieve votivo con representación de Apolo Sozon, mármol, 33,6 x 22 x 4,3 cm, Fine Arts Museum, Boston, Inv. 69.1256. Relieve votivo con representación del dios frigio Men, mármol, 40,64 x 25,4 cm, British Museum, Londres, Inv. 1964,0721.1.



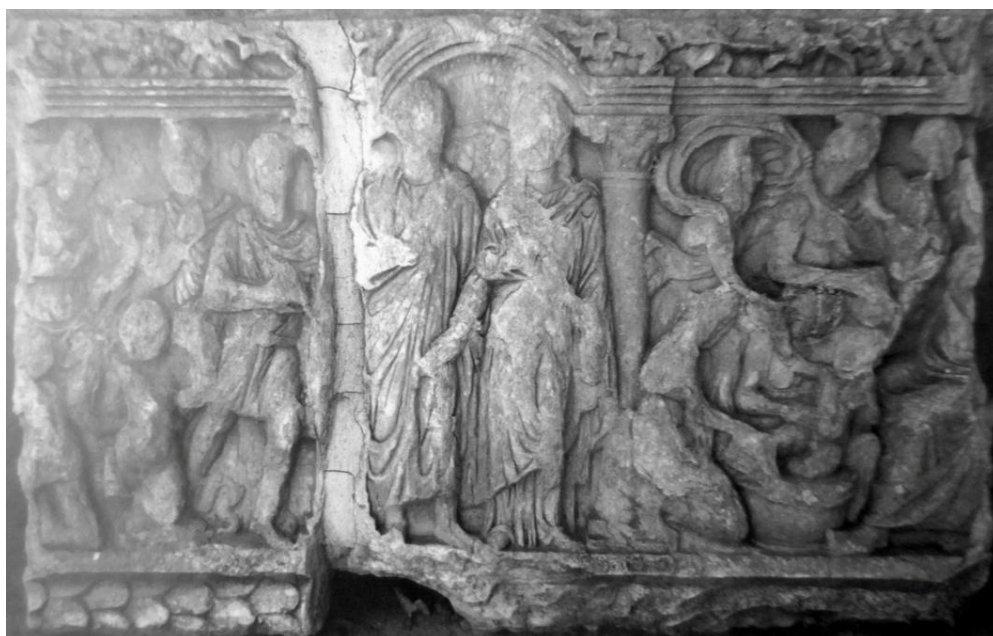
Lápida votiva de Ártemis Lagbene, posiblemente procedente de Frigia, h. 300-350 d. C. (?). 17 x 8,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. 1973.165. Relieves con representación de Zeus, Paul Getty Museum, Malibú y Musée du Louvre, París.

⁴⁹⁶ LIMC VIII (1997), Zeus (in per. or) 124. S. III d. C.

⁴⁹⁷ Smith 2011, p. 65.



Sarcófago realizado en Afrodisias. 155-160 d. C.



Sarcófago realizado en Afrodisias, reutilizado por el pintor Stratonikos.

En Occidente, en Galia y Germania, se siguen realizando relieves como los vistos en el apartado antonino que representaban mayoritarimanente a la diosa Nehalennia. Entre los ejemplos del s. III destaca el relieve de las *Matronae Aufaniae* (h. 211-217 d. C.) descubierto en Nettersheim en 1909, realizado en gres rojo (97 x 66 x 28 cm), conservado en el Museo de Bonn y que contiene una inscripción dedicada al emperador Caracalla: *Deabus Aufanis/ pro salute Invicti/ Antonini Aug(usti)/ M(arcus) Aurelius Agripinus/ b(ene)f(iciarius) co(n)s(ularis)// v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ CIL XIII 11984; Espérandieu VIII (1922), n. 6307, pp. 266-267.



Relieve votivo de las *Matronae Aufaniae*, Museo de Bonn.

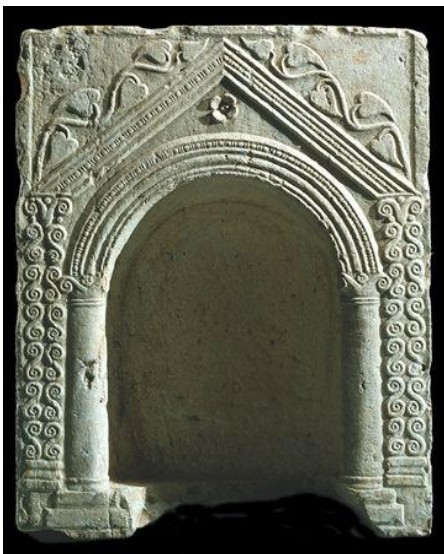
Pero el ejemplo occidental más relevante del periodo en análisis corresponde a un sarcófago conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Inv. 2344). Se trata de una obra producida en Spalato a finales del s. III d. C., encontrada posiblemente en 1885 en Via Salaria, Roma, junto a otros sarcófagos⁴⁹⁹. Emplea un “frontón sirio” sobre edículo dístico en su frente, flanqueado por las figuras de los difuntos y cuyo interior está vacío (tal vez no llegó a tallarse la decoración prevista). La misma estructura se repite en el lateral izquierdo, esta vez acogiendo la figura de un eros funerario que sostiene una antorcha boca abajo que procede a apagar. En el lateral derecho, se representa la “puerta simbólica”. Pese a lo avanzado de la fecha propuesta, las formas arquitectónicas aún se representan con cierto detalle, aunque poseen elementos tardíos como capiteles corintios de hojas espinosas. Las columnas, como es habitual desde el periodo antonino, se decoran con acanaladuras heliciodales. El sarcófago es un ejemplo sobresaliente de la vigencia del “frontón sirio” en dichas fechas, motivo que poco después, en la misma Salona, se emplearía en el palacio de Diocleciano. Por desgracia, no conocemos ejemplos de la ciudad de Roma que utilicen dicho modelo, pero sí toda una serie de sarcófagos de plomo orientales (mayoritariamente de Fenicia) con esquemas semejantes, aunque mucho más simplificados. Un edículo votivo (74 x 60 x 34 cm) para cultos privados del s. III d. C. procedente de la villa romana de Quinta de Marim, informa sobre el interés en la combinación de nicho, arco y frontón en este periodo en Lusitania⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Østergaard 1996, n. 64, pp. 146-149; Østergaard 1999.

⁵⁰⁰ Cardim Rivero 2002.



Sarcófago realizado en Salona, mármol proconesio (?), caja 137 x 242 x 135 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.



Edículo de la villa romana de Quinta de Marim.

Toréutica: sarcófagos de plomo y placas votivas

Junto a la numismática, los sarcófagos de plomo son posiblemente el medio mayoritario de difusión de la “serliana”, el “frontón sirio” y composiciones afines. En este tipo de sarcófagos se representa un templo⁵⁰¹: en uno de los lados menores –posiblemente el correspondiente a la cabeza– el frontis, en el otro motivos decorativos, mientras que en los lados mayores, el peristilo. El intercolumnio central de la “serliana” empleada aparece frecuentemente vacío, tal vez como denotando la “puerta al Más Allá”, aunque a veces está decorado con motivos apotropaicos como la cabeza de Medusa (*gorgoneion*), un disco solar, un delfín, alguna divinidad como Baco o motivos vegetales. Este espacio está realzado por el arco, que suele imitar una corona de laurel que continúa rodeando todo el frontón; en los laterales se representan hojas de laurel, cráteras –que muchas veces también coronan el entablamento–, roleos y otros motivos vegetales. Todos estos elementos, en ocasiones empleados en otras partes de los sarcófagos, ya sea en la tapa o en el frente, tienen un carácter marcadamente apotropaico y denotan la esperanza de una nueva vida después de la muerte⁵⁰². Este tipo de sarcófagos circulaban al menos por los actuales Líbano e Israel; su peso entre 100 y 300 kg no impedía un activo comercio –también viajaban los artífices y las plantillas con las que estampaban los motivos decorativos– y algunos de ellos están vinculados con el ejército, evidencia más de su papel en la difusión de cultos y formas artísticas⁵⁰³. En cuanto a la técnica, los diseños se realizaban por medio de plantillas/sellos que se estampaban en la lámina de plomo, con lo cual tienen bastantes semejanzas con el proceso de acuñación⁵⁰⁴. Aunque los sarcófagos plúmbeos se empleaban en todo el Imperio, la región a la cual se atribuyen todos aquellos que tienen “frontón sirio” y decoraciones arquitectónicas afines es Fenicia, y concretamente la ciudad de Tiro, aunque la moda tiria se difundió hacia el sur, al actual Israel, con centros como Acre (Akko-Ptolemais) y Ascalón⁵⁰⁵. Todos ellos se datan por lo general desde finales del s. II d. C. hasta mediados del s. III d. C., aunque algunos autores llegan hasta el s. IV d. C., pues el esquema se sigue utilizando en ejemplos cristianos de dicho periodo (término *ante quem* 364 d. C.); en general los sarcófagos van simplificando sus motivos y tendiendo a la abstracción a medida que la cronología avanza⁵⁰⁶. Estas piezas han llegado a museos de todo el mundo. Presentamos una selección de piezas, entre las cuales destacan las procedentes de la colección del National Museum of Beirut⁵⁰⁷, de diversas tipologías e incluso con un ejemplar en el cual la fachada de templo se representa en la tapa y no en uno de los laterales. Otro curioso ejemplo, del Louvre, emplea la fachada tetrástila en los dos lados menores. Asimismo, existe un catálogo completo de las piezas procedentes del actual Israel conocidas en 1999⁵⁰⁸.

⁵⁰¹ Sobre la arquitectura en estos sarcófagos *vid.* Froning 1990, p. 530; Rahmani 1999, pp. 31-36.

⁵⁰² Rahmani 1999, pp. 64ss.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 16, 72ss.

⁵⁰⁴ Sobre el moldeado, soldado y cerrado de los sepulcros, así como la estampación de motivos decorativos *vid. ibid.*, pp. 14-16.

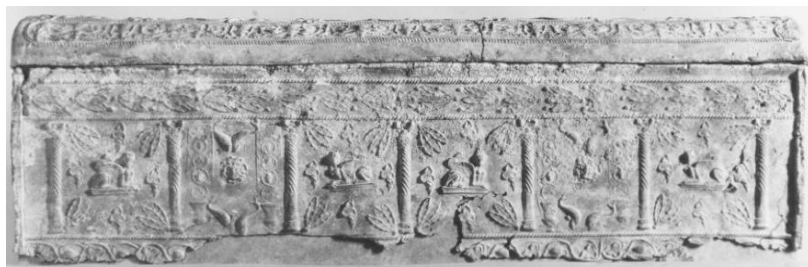
⁵⁰⁵ Sobre un estado de la cuestión de esta tipología y las áreas de producción y uso *cfr.* Duval, Bertin 1974, p. 52; Rahmani 1999, pp. 3-7, 34, 72-84; Marinov 2007, pp. 36-37.

⁵⁰⁶ Avi-Yonah 1930, pp. 302ss, especialmente p. 312. *Cfr.* Rahmani 1999, p. 7.

⁵⁰⁷ Chéhab 1934.

⁵⁰⁸ Se trata de Rahmani 1999. Ejemplares con “arco sirio” sobre esquema dístico, *ibid.*, nn. 3, 4, 5, 6. Con “arco sirio” en esquema tetrástilo y frontoncillos sobre los intercolumnios laterales, *ibid.*, n. 27. Con “frontón sirio” en fachada dística, *ibid.*, n. 9. Con “frontón sirio” en fachada tetrástila, *ibid.*, nn. 8, 10, 12, 13, 14, 24, 25.

11, 12, 25 con “frontón sirio” sin columnas empleado como motivo decorativo repetitivo entre delfines o motivos vegetales.



Sarcófago de plomo procedente de Tiro. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 31.116.



Lateral de sarcófago de plomo procedente de Tiro. 47,6 x 43,8 cm. S. II-mediados s. III d. C. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 65.148.⁵⁰⁹



Lateral de sarcófago de plomo, ss. II-III d. C. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Inv. 2777.⁵¹⁰

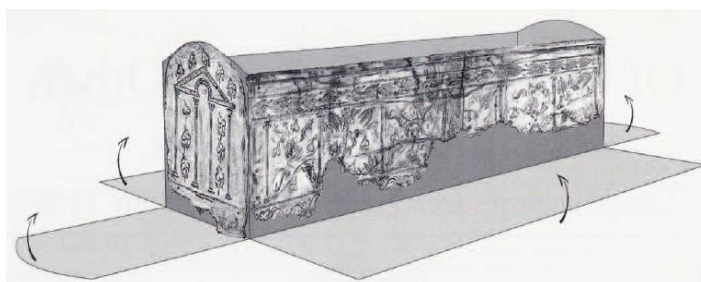
⁵⁰⁹ MacCann 1978, n. 25, pp. 143-146; Picón 2007, n. 426, p. 488-489.



Lateral de sarcófago de plomo, 55 x 173 x 41,2 cm, Dumbarton Oaks, Washintgon, Inv. BZ.1941.2.⁵¹¹



Lateral de sarcófago de plomo, ss. II-III d. C., 50 x 168 x 46 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montreal, Inv. 964.Ea.1.⁵¹²



Lateral de sarcófago de plomo, University of Pennsylvania Museum of Archaeology & Anthropology, Filadelfia.⁵¹³

⁵¹⁰ Østergaard 1996, n. 76, p. 166.

⁵¹¹ Richter 1956, n. 32, pp. 47-48 y pl. 20.

⁵¹² Marinov 2007.

⁵¹³ White 1997.



Laterales de sarcófago de plomo, Subasta en la casa Bonhams (subasta 16639, 15/10/2008), antiguamente en The Geddes Collection, Londres.



Lateral de sarcófago de plomo, National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 1d).



Tapa de sarcófago de plomo, National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 11).



Lateral de sarcófago de plomo, National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 7).



Lateral de sarcófago de plomo, National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 19).



Lateral de sarcófago de plomo (Avi-Yonah 1930, pl. XIIa).



Laterales de un sarcófago de plomo, 186 x 45 x 61 cm, hallado en Hanawé, Musée du Louvre, París, Inv. AO 10227 (Duval, Bertin 1974, figs. 13-14). Raro ejemplar que presenta fachada tetrástila en los dos lados menores.



Lateral de sarcófago de plomo, 176 x 41 x 53 cm, hallado en Tiro, Musée du Louvre, París, Inv. AO 17268 (Duval, Bertin 1974, fig. 19).



Lateral de sarcófago de plomo, Musée du Louvre, París, Inv. MNE 358-367 (Duval, Bertin 1974, fig. 24).



Lateral de sarcófago de plomo, 38 x 47 cm, Musée du Louvre, París, Inv. AO 24445 C (Duval, Bertin 1974, fig. 30).



Lateral de sarcófago de plomo, 45,5 x 39,7 cm, Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg, Inv. H 5785 (Froning 1990, fig.51).



Lateral de sarcófago de plomo, 47,7 x 39,6 cm, Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg, Inv. H 5786 (Froning 1990, fig.52).



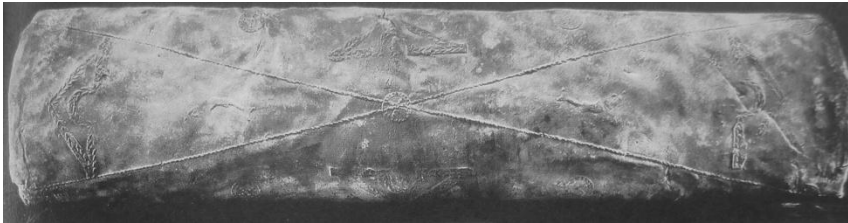
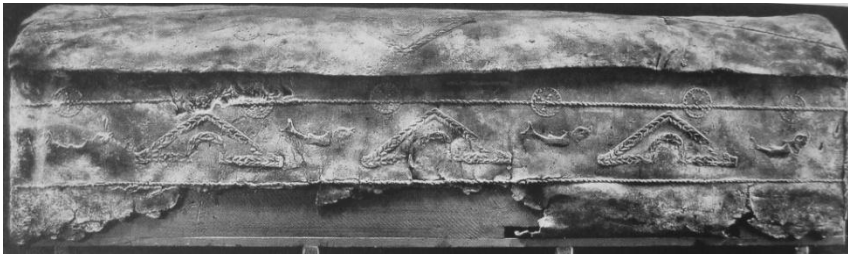
Lateral de sarcófago de plomo con personaje que lleva un *lagobolon*, 36 x 38 cm, Antikensammlung, Kunsthistorisches Museum, Viena (Rahmani 1999, n. 9).



Lateral de sarcófago de plomo con representación de busto de Baco o del difunto, 40 x 35 cm, hallado en Bina, cerca de Akko-Ptolemais, 40 x 40 cm, (Rahmani 1999, n. 10).



Frente y lateral de sarcófago de plomo, 173 x 39 x 37 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 11).



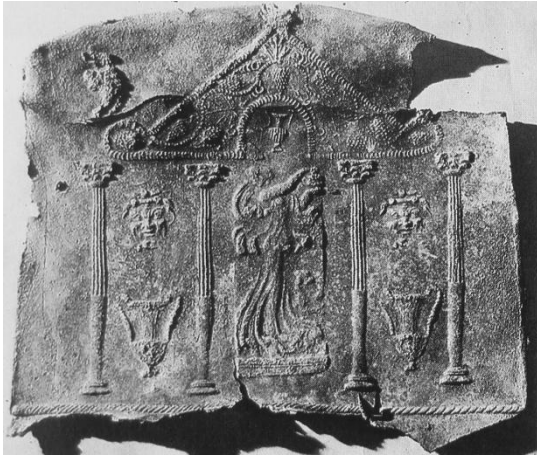
Frente, lateral y tapa de sarcófago de plomo, 174 x 41 x 40 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 12).



Lateral de sarcófago de plomo, 41 x 40 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 13).



Lateral de sarcófago de plomo, 35 x 33 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 14).



Laterales de un sarcófago de plomo realizado en Ascalón con representación de ménade *tympanistria*, 45 x 38 cm (Rahmani 1999, n. 24).

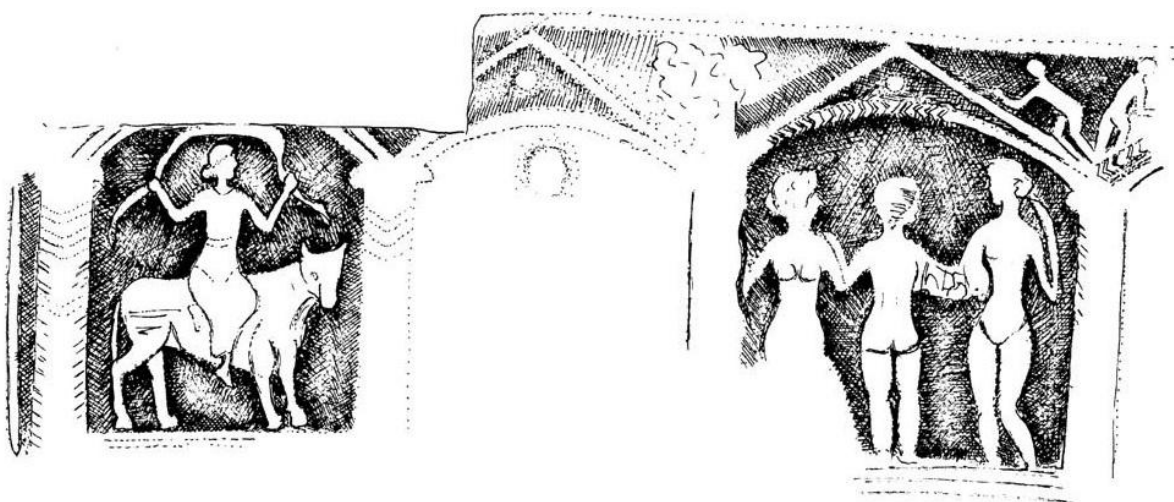


Laterales de un sarcófago de plomo, 45 x 36 cm, con representación de Baco flanqueado por personajes con *lagobolon*, hallado en Ascalón (Rahmani 1999, n. 25).



Lateral de sarcófago de plomo, 38 x 43 cm, con representación de Hermes, hallado en Nî ilya, cerca de Ascalón, (Rahmani 1999, n. 27). Pieza de mediados y segunda mitad del s. III d. C. interesante por su inusual esquema arquitectónico.

Formas semejantes se emplearon asimismo en sarcófagos de plomo de la parte occidental del Imperio. Uno de ellos fue hallado en Selište, en el área de la antigua Viminacium, capital de Moesia Superior, y hoy se conserva en el Museo Nacional en Požarevac⁵¹⁴. El lateral de la pieza está decorado con columnas que sostienen arcos rematados por frontones; en los intercolumnios hay una representación de Europa montada en el toro y otra de las tres Gracias, muy similares a las de ejemplos orientales. El sarcófago contenía un importante ajuar, con lo que se vincula a un personaje acomodado, posiblemente perteneciente a los grupos de origen oriental vinculados a la legión VII Claudia, aposentada en Viminacium⁵¹⁵.



Dibujo del lateral de sarcófago hallado en Selište (Golubović 2002, fig. 17).

Además de los sarcófagos de plomo, la toréutica del s. III d. C. ofrece otros ejemplos muy interesantes en los cuales se emplean frontis distilos con “frontón sirio” cuyo arco queda suspendido sobre figuras que se quieren destacar. Los ejemplos que citamos, todos ellos placas votivas (*lamellae*)⁵¹⁶, se han hallado en Occidente, aunque no conocemos su lugar de origen. Informan de la difusión de formas orientales –y cultos de la misma procedencia, como el de Júpiter Doliqueno– por áreas occidentales como Germania o Dacia. Entre ellas destaca una placa de bronce que representa a la diosa Nantosuelta (diosa protectora de Galia vinculada al agua), procedente de Gherla (Dacia), datable en el s. III d. C. y conservada en el Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca (Inv. V 45339)⁵¹⁷. Otro ejemplo importante es la placa de Júpiter Doliqueno (ss. III-IV), realizada en plata con restos de dorado, de 16,8 cm de altura, hallada en Heddernheim (Nida, Germania) y conservada en el British Museum (Inv. 1896,0620.3)⁵¹⁸. Esta pieza demuestra la difusión de cultos orientales por Occidente, cultos que quizás encontrasen su ambiente adecuado en este tipo de composiciones arquitectónicas, como vemos, tan vinculadas con Oriente en ámbitos relacionados con lo sobrenatural y con conceptos soteriológicos, como sería el caso de los sarcófagos de plomo. Pero el conjunto más interesante de láminas lo constituyen las placas votivas palmiformes –relacionadas simbólicamente, por su forma, con la victoria– del tesoro de un templo o larario de Weissenburg (Biriciana, Raetia), de los ss. III-IV, conservadas actualmente en el Römermuseum de

⁵¹⁴ Golubović 2002, p. 632.

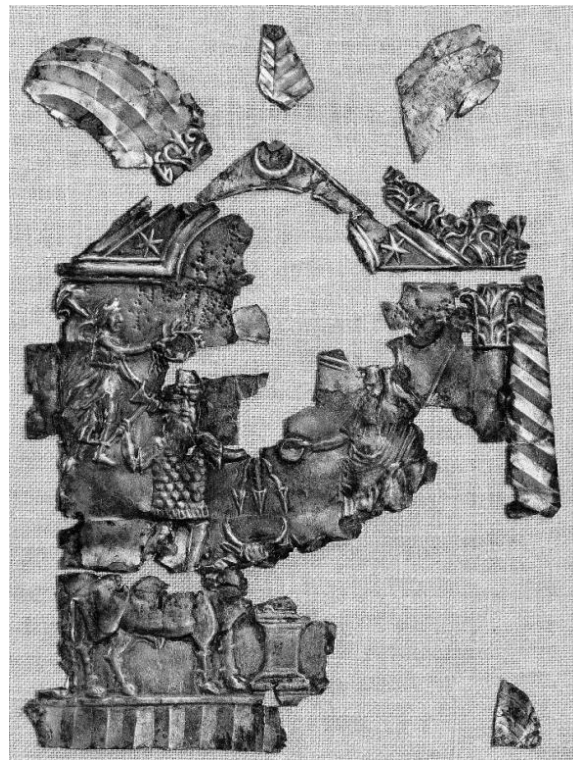
⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 633-634.

⁵¹⁶ Sobre este tipo de piezas, empleadas especialmente en procesiones, *vid.* ThesCRA I, 2004, p. 401.

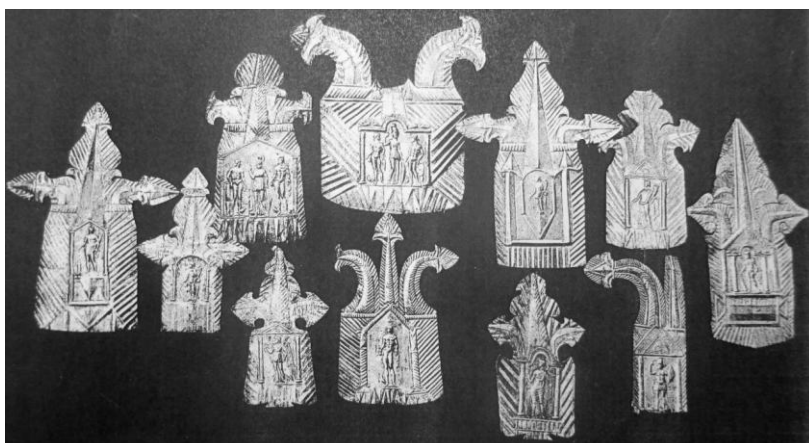
⁵¹⁷ ThesCRA I (2004), Rom. 697, p. 414 (fig. en p. 121); más información en <http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=33B2C3B3139E40B487A63699754BCBCC> [consulta 31/12/2013, 17:30].

⁵¹⁸ Thomas 2007, p. 64. Sobre la tipología de este tipo de piezas *vid.* De Bellis 1996. Normalmente este tipo de piezas votivas eran triángulos que coronaban lanzas simbólicas ofrecidas a Júpiter Doliqueno.

Weissenburg⁵¹⁹. Las piezas procedentes de Dacia podrían estar relacionadas con las mismas vías – militares– de penetración de influencias arquitectónicas como los capiteles minorasiáticos vistos en el *tetrapylon* del foro de Trajano en Sarmizegetusa y su “serliana” propuesta. En Germania y Raetia sucede algo semejante, desde piezas como la espada de Tiberio y otras también relacionadas con Maguncia hasta ejemplares como los que acabamos de citar.



Placa de bronce de la diosa Nantosuelta, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca. Placa de Júpiter Doliqueno. British Museum, Londres.



Placas votivas palmiformes del tesoro de un templo o larario de Weissenburg. Römermuseum, Weissenburg.

⁵¹⁹ ThesCRA I (2004), Rom. 685, pp. 412-413 (fig. en p. 118). La difusión de estas piezas y motivos se debe sin duda al ejército. Por ejemplo, en Raetia hubo un gobernador de origen sirio en periodo antonino, Caius Velius Rufus, *vid.* AE 1903, 0368; IGLS 06, 2796; AE 1912, p. 75 s. n. 264; AE 1907, p. 37 s. n. 134; AE 1904, p. 22 s. n. 95.



Placas votivas palmiformes del tesoro de un templo o larario de Weissenburg. Römermuseum, Weissenburg.

CONCLUSIONES: FINALIZACIÓN DE PROYECTOS, NUEVA DIFUSIÓN DE ORIENTALISMOS, DESTELLOS LEGITIMADORES

Durante el periodo severo se acometen obras que toman como referente el desarrollo efectuado en la etapa antonina o bien que finalizan conjuntos iniciados entonces, como Baalbek. Ante los acuciantes problemas del Imperio, en una situación mucho más comprometida que la dorada edad antonina, se fortalecen cultos orientales de carácter soteriológico y normalmente vinculados a las monarquías y al ejército, de lo cual nos ofrecen ejemplos muy representativos Heliogábalo y Caracalla, quienes además tienen una intensa producción numismática vinculada a tales divinidades y a motivos como la “serliana” resuelta en “frontón sirio”. Todo ello crea un caldo de cultivo proclive al empleo de la arquitectura como elemento legitimador, fenómeno que se agudiza durante la anarquía militar y que explicaría el énfasis puesto en la numismática. No obstante, se aportan algunas novedades, como el “frontón sirio” de tres arcos y se magnifica la escala y el desarrollo urbanístico de algunas propuestas, como también es patente en Baalbek y otros templos de Siria. Por otra parte, composiciones como la “serliana” y el “arco sirio” invaden cada vez con más fuerza la edilicia pública, en escenografías de gran monumentalidad que ocupan estadios y teatros.

En líneas generales, como anticipábamos, en la iconografía se destaca aún más la relación de los motivos que estudiamos con religiones orientales y con el ámbito funerario –caso de los sarcófagos de plomo–, así como con la figura imperial, lo cual supone el nacimiento de una tradición que gozará de especial fortuna en la Antigüedad Tardía (ss. IV-VI d. C.). Con respecto a las formas y composiciones, se inicia una tendencia simplificadora, que será la nota dominante desde el s. III d. C., aunque va unida a un interés por el decorativismo que incide en la indefinición arquitectónica en ejemplos como los presentes en los sarcófagos de plomo. La principal dificultad del periodo es datar correctamente relieves pétreos y sepulcros plúmbeos, ya que se usan composiciones muy similares durante los ss. II y III d. C. y en algunos casos también llegan al s. IV, con lo cual podríamos estudiar en el mismo apartado toda esta serie de piezas que hemos repartido entre este capítulo y el dedicado al periodo antonino. Hemos conseguido actualizar y ampliar considerablemente el listado de ejemplos importantes para el tema de estudio, pero en futuros trabajos será necesario profundizar en su interpretación iconográfica y especialmente en las vías de difusión de obras y motivos, de las cuales el ejército seguiría siendo una de las principales.

APÉNDICE 1: ANTIGÜEDAD TARDÍA (FINES S. III - S. VII)

El protagonismo de la figura imperial y sus trasvases: de Diocleciano (r. 284-305) a Teodosio (r. 378-395), Justiniano (r. 527-565) y Heraclio (r. 610-641)

Es nuestra intención, en este apartado, exponer de manera transversal nuestras reflexiones sobre los principales cambios en la Antigüedad Tardía y qué papel jugaron en dicho escenario los motivos arquitectónicos que venimos estudiando. En este periodo se producen toda una serie de cambios que, a nivel artístico, suponen por un lado la concentración de la carga sacra en la figura del emperador, que asume el papel de la divinidad, y por otro, el trasvase de dichos modelos al arte cristiano⁵²⁰. La paulatina sacralización del emperador hacía necesaria la asunción y perfeccionamiento de todo un sistema iconográfico, constructivo y retórico, unificado bajo metáforas visuales y literarias al servicio del poder. Ello contaba con importantes precedentes y se intensificó en la Antigüedad Tardía dando lugar a esquemas que perdurarían hasta más allá de la Edad Media y el Renacimiento⁵²¹. La “serliana”, el “arco sirio” o “dintel arcuado” y el “frontón sirio”, se han vinculado tradicionalmente a la imagen del poder imperial y la arquitectura palaciega tardoantigua debido a la abundancia e importancia de los ejemplos conservados. Pese a ello, las evidencias arquitectónicas –si excluimos el palacio de Spalato y otros pocos ejemplos– no son tantas como en otros periodos. El citado palacio –o más correctamente, villa fortificada– de Diocleciano en Spalato, junto con el disco de Teodosio, la representación del *Palatium* en San Apollinare Nuovo de Rávena y los platos de David, son los principales responsables de la atribución de una carga simbólica relacionada con el emperador a estos esquemas arquitectónicos⁵²².

Además de la écfrasis –representación verbal de una representación visual– de obras de arte, en Roma se empleó como figura retórica el *topos*, tan efectivo como el más sabio pero irracional *spot* publicitario. Escogemos dos tópicos representativos de la situación. El primero de ellos es la frase de Suetonio⁵²³ que señala que Augusto recibió una Roma de ladrillo (barro) y la reedificó en mármol (piedra); la misma idea se aplica a Alfonso VI en el s. XII para hablar de la reconstrucción de San Isidoro de León, en la Historia Seminense: “*olim fuit luteam quam nuper excellentissimus fredenandus rex et sancii regina edificaverunt lapideam*”. El segundo ejemplo que presentamos es la descripción del palacio de Justino II (r. 565-578), que “no necesita de rutilante sol, sino que debe ser llamado el palacio del sol”⁵²⁴, palabras que remiten a la descripción de la Jerusalén celeste en el *Apocalipsis* (h. s. II d. C.): “La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina, y el Cordero es su lumbrera” (Ap. 21:23). Expresiones como ésta formarían parte del repertorio de recursos retóricos imperiales al menos desde el s. II d. C. –con especial fuerza en el ámbito oriental del Imperio– y que gozaron de enorme éxito en la esfera

⁵²⁰ No podemos detenernos en este tema inabarcable, con abundantísima bibliografía. Entre las obras clásicas destacamos Grabar 1936; MacCormack 1981; Grabar 1978; Weitzmann 1979; Diego Barrado, Galtier Martí 1997, pp. 34ss.; Brandt, Steen 2001.

⁵²¹ La asociación de la figura imperial con contextos arquitectónicos precisos era un punto esencial de la cultura visual tardoantigua, hasta llegar a extremos de irracionalidad. Ejemplo de ello lo ofrece la rebelión de la *Nika*, cuando el monarca usurpador decidió asentarse en la tribuna del circo, con nefastas consecuencias para él y sus seguidores. Vid. Procop. Caes., *De bellis*, I, 24, 30ss. (ed. F. A. García Romero, Madrid 2000, pp. 146ss.).

⁵²² La publicación que más han influido en esta concepción es Dyggve 1941. Abundan en la idea, entre otros, Brown 1942; Baldwin Smith 1956, p. 118; Hommel 1957, pp. 20-26; Arias 1960, p. 749; Swoboda 1961; Yegül 1982, pp. 20ss.; Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988, pp. 200-202; Hachlili 1988, p. 284; Blaauw 2001. Para analizar el contexto romano donde comienzan a desarrollarse estas manifestaciones simbólicas vid. Sauron 1994. Como base para su inserción en las tradiciones iconográficas regias vid. L’Orange 1982.

⁵²³ Suet., *De Vita XII Caesarum*, Divus Augustus, 28, 3.

⁵²⁴ Flav. Corip., *Juanide*, 1,96-104 (ed. A. Martínez Tirado, Madrid 1997, p. 278).

palatina y en la eclesiástica, de modo que llegan hasta ejemplos del s. XI como la descripción del palacio de Blaquerna perteneciente al Sacro Palacio Imperial de Bizancio, por Benjamín de Tudela: “...el rey Manuel construyó un gran palacio, para el trono de su reino, sobre la orilla del mar, a más de los que edificaron sus antecesores, y lo llamó Blanchernes [...] Allí hay un trono de oro y piedra noble, hizo prender una corona áurea de una cadena de oro sobre el trono, estando situado su asiento precisamente bajo ella; en la corona hay incontables piedras preciosas, tantas que, por la noche, no es necesario poner allí lámparas, pues todos ven la luminaria que desprende la luz de las piedras preciosas. Y hay tantos edificios allí que no pueden ser enumerados”⁵²⁵. Del mismo modo que el *topos* afecta a las fuentes escritas, también se identifican algunos motivos arquitectónicos que son recursos comunes en la llamada arquitectura del poder de la Antigüedad Tardía y en algunos casos también en la Edad Media. Cada uno de estos elementos actuaría como *spolium in re*⁵²⁶, con un sentido genérico de prestigio, poder y autoridad, como tantas citas clásicas. Ello no quiere decir que se pueda atribuir un significado concreto e invariable a la forma arquitectónica, ni mucho menos podemos escribir una “teología” de la arquitectura⁵²⁷. En este sentido interpretamos la crítica de T. Drew-Bear, “*much, perhaps too much, has been written on the symbolic significance of the arch*”, en posible alusión al trabajo de D. F. Brown y sus secuelas⁵²⁸. No obstante, reconocemos que los motivos que estamos estudiando juegan un papel de primer orden tanto en la arquitectura real como en otros medios de representación de la imagen del poder, configurando composiciones marcadamente escenográficas y que gozaron de especial aceptación. A través de la “serliana”, el “frontón sirio” y la arcada triple, asistimos a la última fase de desarrollo de la arquitectura romana, en la que alcanza soluciones que potencian la espectacularidad de los periodos anteriores –en el plano edilicio y urbanístico– y a su vez se percibe la paulatina disolución del vocabulario y la sintaxis clásicos. Esta realidad es palpable en ejemplos como San Simeón el Estilita, en Siria.

Vimos cómo la “serliana” y motivos afines, partiendo de unos prestigiosos orígenes tardohelenísticos, fueron vinculándose a ámbitos de ostentación social y de exaltación pública. Con el cambio de los tiempos, al concentrar el emperador definitivamente todo el poder del Estado –y la imagen viviente del mismo– y teñirlo de un carácter oriental sacro-militar, especialmente desde periodo severo, es lógico que el monarca acaparase dichos motivos, más o menos transformados y monumentalizados. A partir del periodo tetrárquico en líneas generales podemos identificar dos usos principales de la “serliana”, como fachada monumental –normalmente rematada por frontón– y como diafragma. En el primer caso destacan los ejemplos del palacio de Diocleciano en Spalato (fines s. III-principios s. IV d. C.), donde éste se retiró tras su renuncia al trono en 305. También se emplea el mismo esquema en la imagen idealizada del palacio como sede sacra del poder, en el disco de Teodosio (388) y en el mosaico del *Palatium* en San Apollinare Nuovo de Rávena (s. VI d. C.)⁵²⁹. Como muy bien recuerda la profesora Uscatescu, “el panegírico no es únicamente propaganda, sino que significa la demostración de legitimidad y consentimiento popular y, como en el teatro, requiere la presencia del público [...] En época tetrárquica, todo el Estado es una gran representación teatral, no sólo el palacio es un escenario, sino toda la ciudad”⁵³⁰. Ello se reflejaría

⁵²⁵ Benjamín de Tudela, *Libro de viajes* (ed. J. M. Magdalena, Barcelona 1989, p. 67).

⁵²⁶ El *spolium in se* es una apropiación material, mientras que el *spolium in re* es conceptual, intelectual, estilística etc., pero nunca material. Sobre los *spolia* y su importancia en la Antigüedad Tardía y la Edad Media *vid.* Greenhalgh 2009; Moráis Morán 2009a; Moráis Morán 2011.

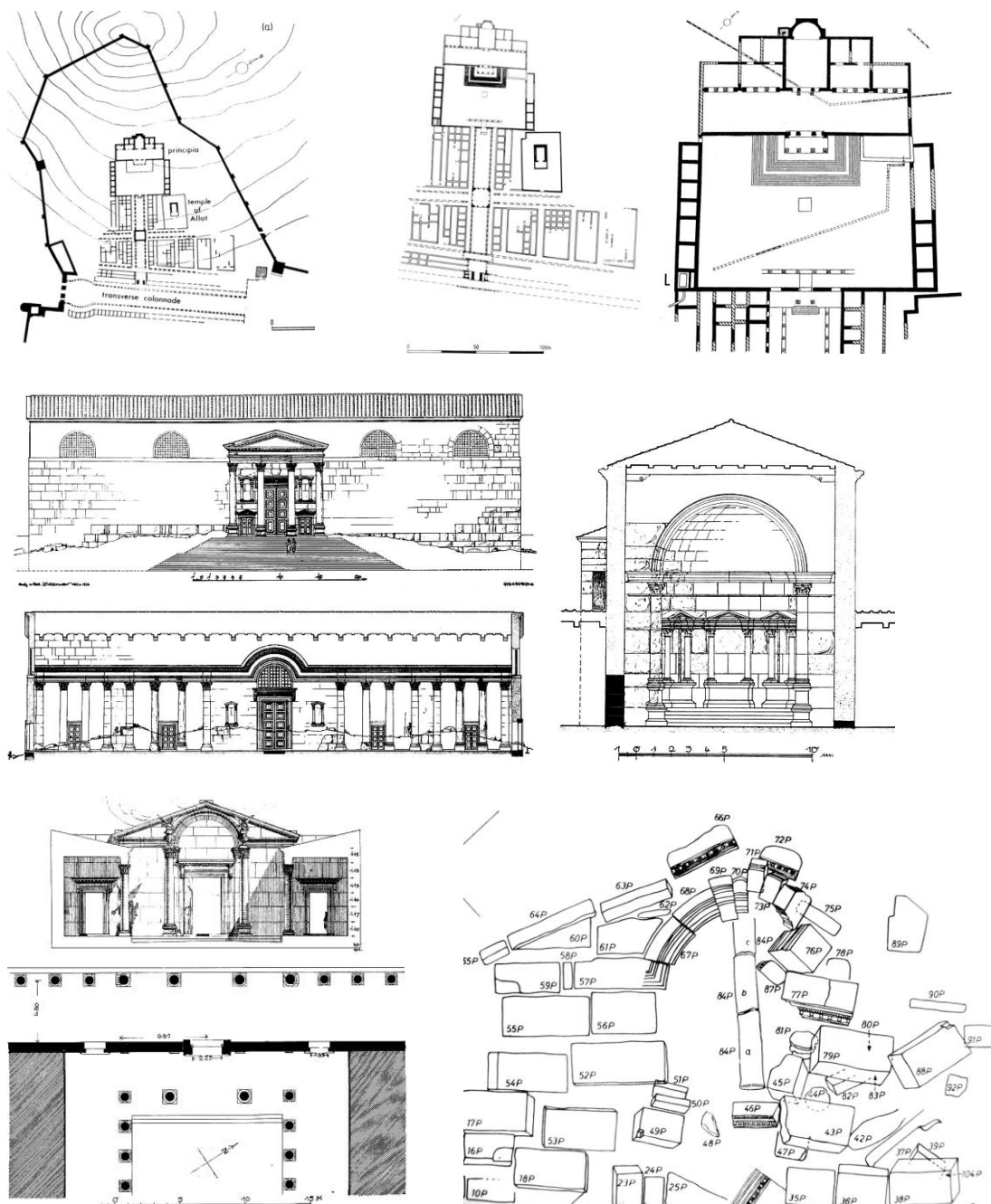
⁵²⁷ Sobre la iconografía arquitectónica y la iconografía de la arquitectura *cfr.* Krautheimer 1942; Galtier Martí 2001; Moralejo 2004, pp. 27-42.

⁵²⁸ Drew-Bear 1974, p. 60.

⁵²⁹ La bibliografía sobre esta obra es ingente. Remitimos a Dyggve 1941; Bovini 1952; Francovich 1970; Duval 1978; Diego Barrado, Galtier Martí 1997, pp. 34ss.; Penni Iacco 2004, pp. 43-48; Carile 2012, pp. 129-155 (la revisión y puesta al día más completa hasta el momento).

⁵³⁰ Uscatescu 2012, p. 391.

en impresionantes puestas en escena como las de los *principia* de los campamentos⁵³¹ de Diocleciano en Luxor⁵³² y Palmira⁵³³ (fines s. III d. C.), así como en el palacio de Diocleciano en Spalato –síntesis de *castrum* y villa–, todos cuajados de los motivos que hemos ido analizando.

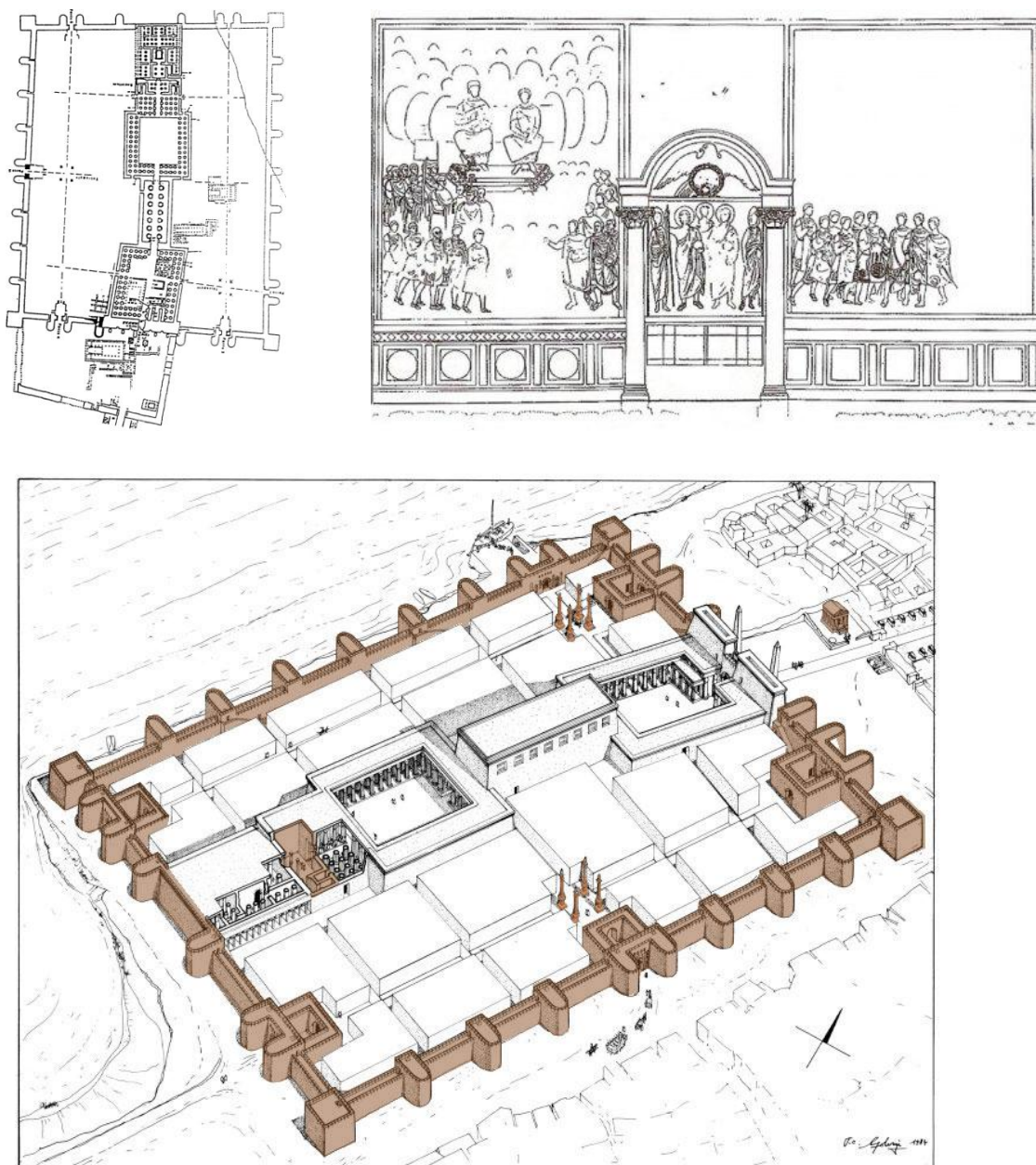


Reconstrucciones del campamento de Diocleciano en Palmira: planta, fachada y sección del *aedes* de culto imperial; planta, sección y restos del portal que mira al foro.

⁵³¹ Sobre la arquitectura militar en la frontera oriental del Imperio en general *vid.* Gregory 1997.

⁵³² En general *vid.* Kalavrezou-Maxeiner 1975; McKenzie 2007, pp. 170-171.

⁵³³ Sobre la decoración arquitectónica del campamento de Palmira, *vid.* Filarska 1966; estudios y reconstrucción en Krencker, Puchstein, Schulz, Watzinger, Wiegand, Wulzinger 1932, pp. 85-105; Gawlikowski 1984; Michalowski 1963. Estudio de contexto en Gregory 1997, II, pp. 189-195.



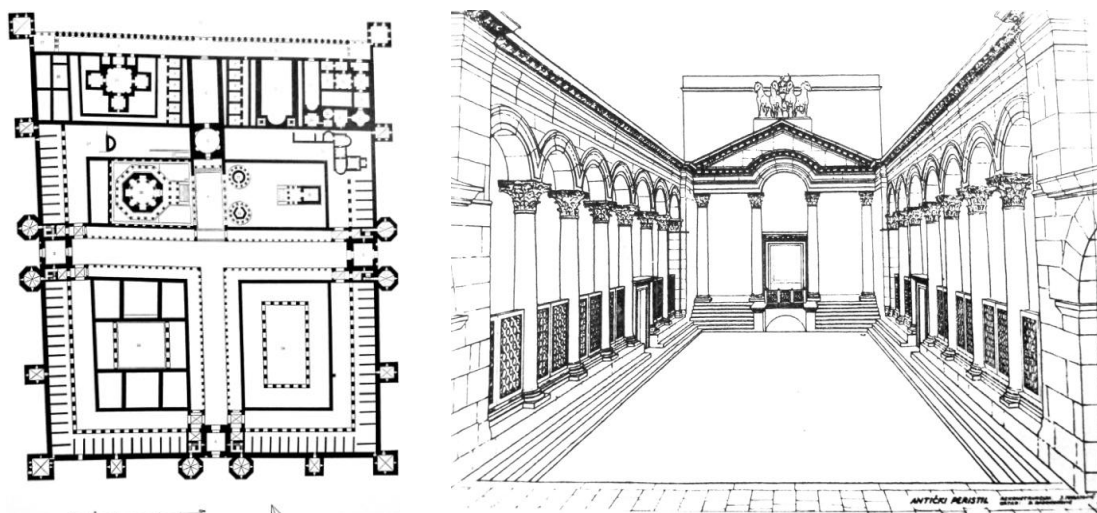
Planta general y reconstrucción del interior del *aedes* de culto imperial, campamento de Diocleciano en Luxor.

Destacan especialmente las numerosas “serlianas” de Spalato⁵³⁴, resueltas en “arco sirio”, y la principal, en el llamado peristilo, además rematada por frontón⁵³⁵. Tal frontis era el núcleo físico

⁵³⁴ Las primeras aportaciones sobre el palacio de Spalato son obra de Giambattista Giustiniani (1553), Antonio Proculiano (1567), Jacob Spon (1678), Georg Wheler (1682), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1721), Daniele Farlati (1753) y Robert Adam (1764), aunque también lo conocieron Ciríaco de Ancona y Palladio. Las obras fundamentales sobre dicho edificio siguen siendo Niemann 1910; Hébrard, Zeiller 1912; Bulic 1929; Marasovic 1967; Wilkes 1986; Katunaric 1997. Estado de la cuestión en Cambi, Balamaric, Marasovic 2009, especialmente Bužančić 2009, con estudio de representaciones como la espada de Tiberio y el disco de Teodosio. Revisión actualizada y comentario historiográfico en Maure Rubio 2010.

⁵³⁵ Sobre la decoración arquitectónica del palacio *vid.* MacNally 1996, en pp. 20-21 explicación sobre los “*arcuated lintels*”, en pp. 40-41 y 43-44 descripción de espacios I.A.2.a (las tres grandes “serlianas” —extremas y central— de la

y simbólico del palacio, como punto estratégico del eje formado por la puerta Áurea, el *cardo*, su encuentro con el *decumanus*, el llamado peristilo, la rotonda o vestíbulo, el *tablinum* y la “serliana” central de la logia de la fachada marítima. Precisamente, era el lugar de manifestación de Diocleciano y el acceso a las salas principales del palacio, como fachada ante el “peristilo”, un patio escalonado más ancho y bajo que el *cardo*, que estaba flanqueado por otros dos patios con el mausoleo imperial y tres templos⁵³⁶. Todos estos elementos son las principales aportaciones a la arquitectura palaciega tardoantigua; en el conjunto solamente faltaría el hipódromo.



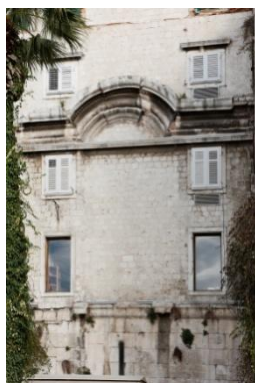
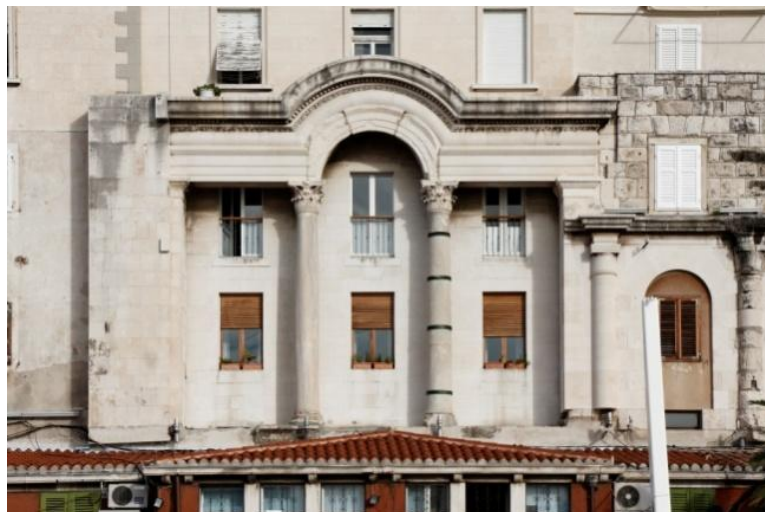
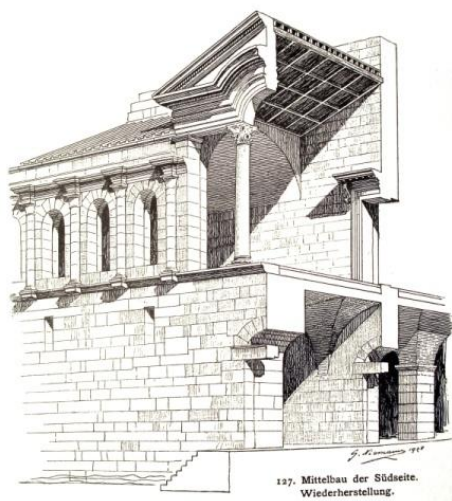
Planta del palacio de Diocleciano en Spalato y reconstrucción ideal del “peristilo”.



Fachada del “peristilo” del palacio de Diocleciano en Spalato (Split).

fachada marítima), I.A.2.b (las dos pequeñas “serlianas” –intermedias– de la fachada marítima), II.C.2 (frontis del peristilo).

⁵³⁶ Pese a que Diocleciano ya había renunciado al trono al trasladarse al palacio de Spalato, éste sin duda se había comenzado años antes, sin prever la renuncia y seguramente en sustitución del palacio de Nicomedia –capital bajo Diocleciano– destruido en un incendio. El conjunto denota influencias del campamento o *castrum* romano en su disposición y en sus espacios simbólicos; el referente está en las construcciones contemporáneas de varios campamentos, a su vez influidos por el de Novaesium (Neuss del Rin), de los ss. I a. C. – I d. C. Cfr. Maure Rubio 2010, pp. 7-10. Sobre el eje ceremonial donde se sitúa el llamado peristilo, *ibid.*, pp. 17-21.



Reconstrucción y detalles de la fachada marítima del palacio de Diocleciano en Spalato (Split).

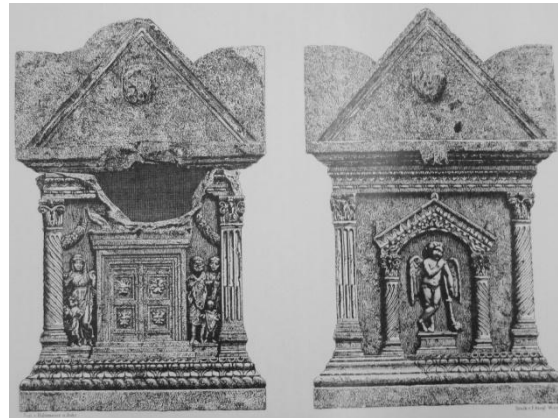
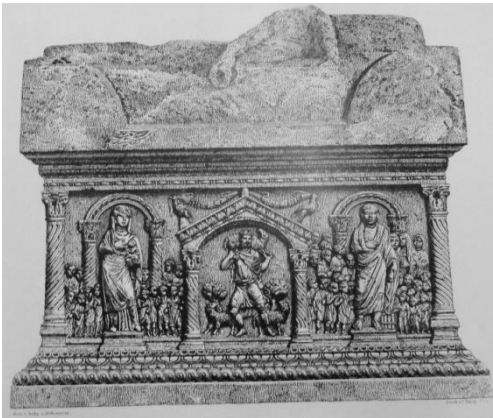
El arco inserto en frontón y el “arco sirio” gozaron de la misma fortuna en este tipo de ambientes regios, como por ejemplo en el palacio de Galerio en Felix Romuliana (Gamzigrad), construido a partir de 289 d. C.⁵³⁷ El motivo, muy simplificado, continuó empleándose en Solin (cerca de Salona y Spalato), en un sepulcro en el que acoge la figura del Buen Pastor de h. 310-135 d. C., que copia libremente el ejemplar que vimos de fines del s. III d. C. conservado en Copenhague. Una “serliana” o vano similar pudo servir asimismo para dar acceso al triclinio de la villa del Casale en Piazza Armerina (primer cuarto s. IV d. C.)⁵³⁸; este tipo de ingreso haría más solemne el conjunto y facilitaría la circulación hacia las tres exedras de la sala.

⁵³⁷ Sobre la decoración arquitectónica del palacio de Felix Romuliana *vid.* Breitner 2011.

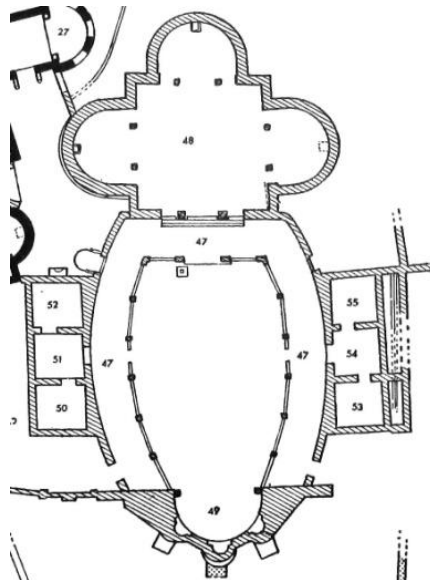
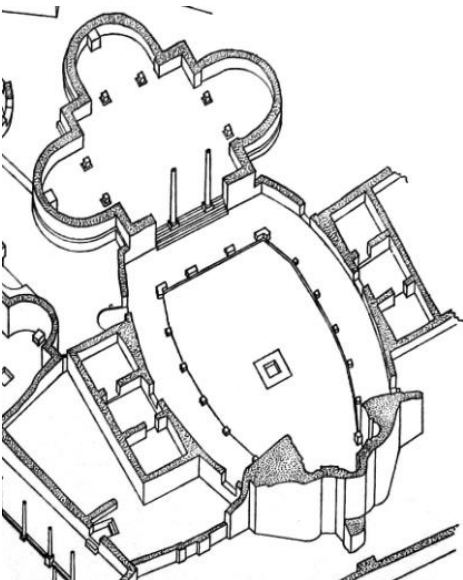
⁵³⁸ Sobre este edificio, en general *vid.* Kähler 1973.



Elementos arquitectónicos del palacio de Galerio en Felix Romuliana (Gamzigrad).

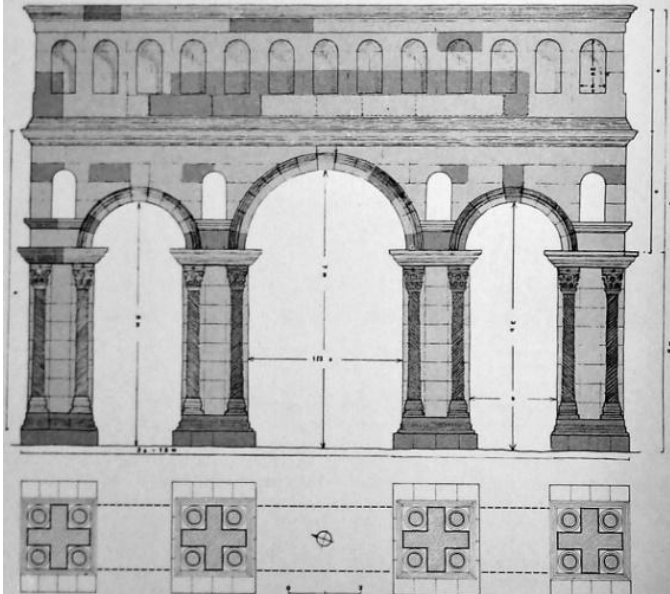


Sepulcro procedente de Solin.

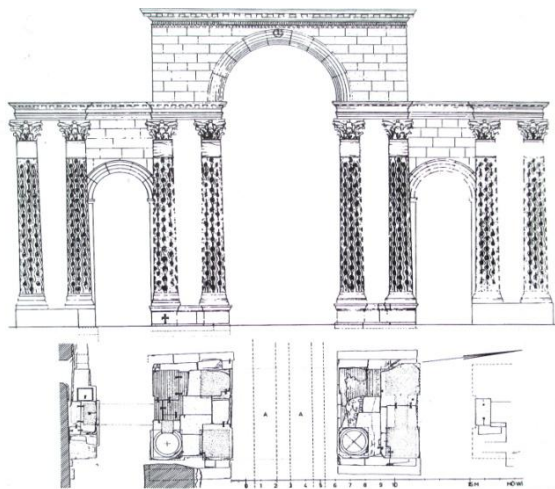


Visiones reconstructivas del triclinio de la villa del Casale, Piazza Armerina (Kähler 1973, figs. 2-3).

La “serliana” se aplicó asimismo a arcos honoríficos como el arco triple dedicado a Constantino en Ptolemais en 311-312 d. C.⁵³⁹ y el de Teodosio I (r. 378-395 d. C.) en su foro en Constantinopla⁵⁴⁰. La “serliana” también se introduce en atrios de iglesias monumentales, como en San Lorenzo de Milán, iglesia palatina de Teodosio I (fines s. IV d. C.)⁵⁴¹, y el baptisterio de la catedral de Nápoles (ss. IV-V d. C.)⁵⁴².



Reconstrucción del arco triple de Constantino en Ptolemais (Purcaro 1998, pl. II.1).



Arco del foro de Teodosio I en Constantinopla.

⁵³⁹ Purcaro 1998, pp. 458ss. (con estado de la cuestión).

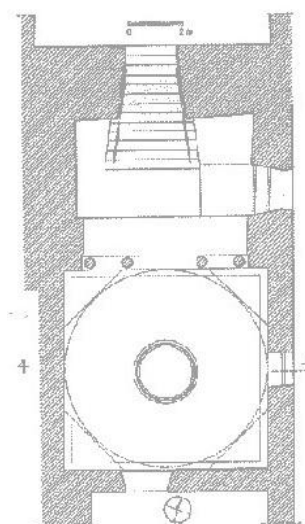
⁵⁴⁰ Barssanti 1995.

⁵⁴¹ Lewis 1973, especialmente p. 207.

⁵⁴² En general, Hernandez 2004.



Ingreso monumental al atrio de la antigua iglesia palatina de San Lorenzo de Milán.

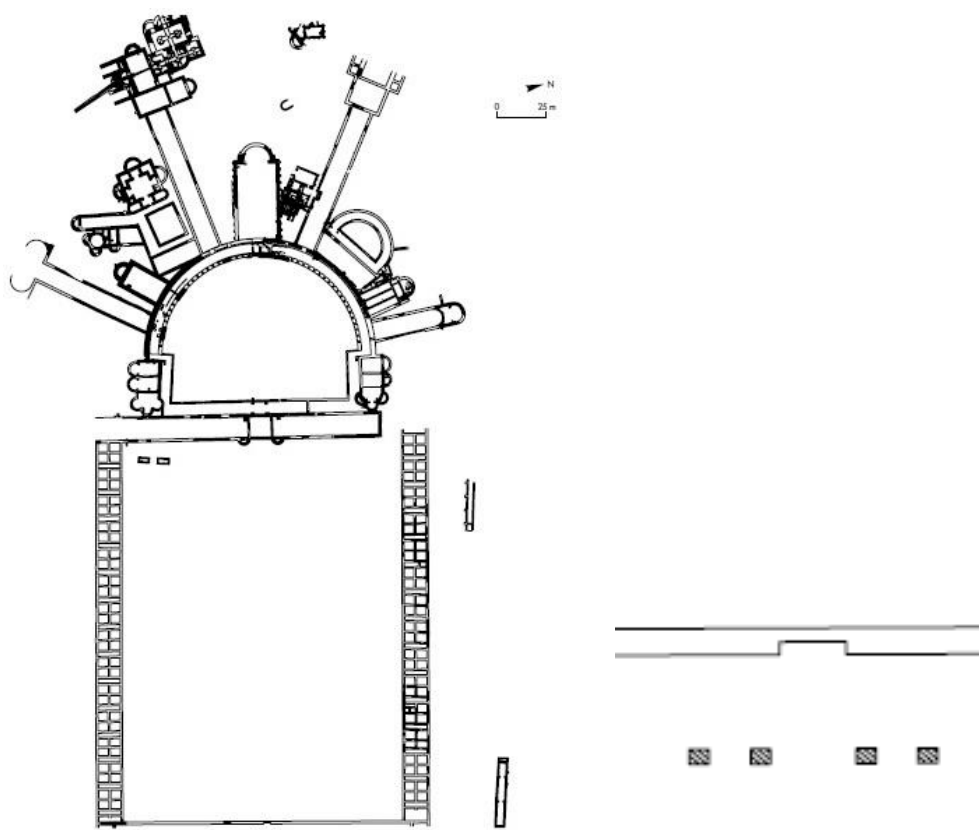


Baptisterio (San Giovanni in Fonte) de la catedral de Nápoles.

La continuidad de dichos esquemas sería importante en Hispania durante el s. IV d. C., si las reconstrucciones de la puerta del palacio de Cercadilla⁵⁴³ y de la villa de Carranque⁵⁴⁴ son correctas. Tal vez podría proponerse sistema similar para otros casos, como el mausoleo de la villa de la Cocosa (segunda mitad s. IV d. C.), en cuyo triple acceso al menos se destaca claramente el intercolumnio central. Resulta llamativo que para estas reconstrucciones, como en otros tantos casos tardoantiguos, ante la falta de restos de los alzados, la fuente sea la iconografía de otras obras como el disco de Teodosio o el mosaico del *Palatium*. Al menos ahora, sabiendo que existieron relieves como los de Clunia, en ámbitos relativamente periféricos, se confirma el conocimiento de dichas estructuras —o como mínimo, de su esquema compositivo elemental— en Hispania desde finales del periodo antonino, lo cual hace más posible que en la Antigüedad Tardía existieran edificios que los usasen. Pero no por ello resultan dudosas las reconstrucciones planteadas.

⁵⁴³ Hidalgo 2007.

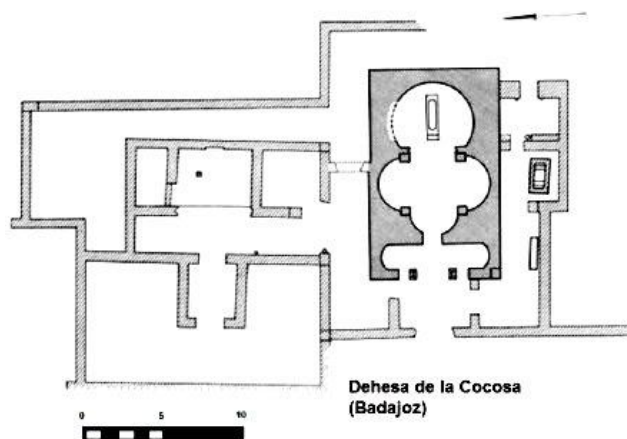
⁵⁴⁴ Morín de Pablos, Barroso Cabrera, Carroble Santos 2011, pp. 15-17.



Planta del palacio de Cercadilla, Córdoba, con detalle del acceso al recinto (Hidalgo 2007, fig. 22).



Reconstrucción de la fachada del edificio A de la villa de Carranque (Morín de Pablos, Barroso Cabrera, Carrobles Santos 2011, fig. 14).



Planta del mausoleo de la villa de la Cocosa.

Tal vez una de las obras más citada de la Antigüedad Tardía sea el disco o *missorium* de Teodosio (388 d. C.), realizado en plata, de 74 cm de diámetro y conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid⁵⁴⁵. No sin razón, pues por sus medidas, peso e iconografía, es una de las mejores y más complejas piezas del periodo. Su motivo principal es una fachada tetrástila con “frontón sirio”. En el vano central se sitúa Teodosio, mientras que sus corregentes, Arcadio y Valentiniano II (o bien Honorio si se acepta la teoría de la *quindecennalia*), a menor tamaño pero entronizados como el padre, se sitúan en los intercolumnios laterales. Flanqueando la fachada, la guardia germana actúa de complemento de la majestad imperial. Valentiniano, regente de la parte occidental del Imperio, alza su mano derecha con el gesto estereotipado del superior en acto de hablar a un subordinado⁵⁴⁶, seguramente dirigiéndose al destinatario del disco, representado frente a Teodosio recibiendo de él con las manos veladas posiblemente un codicilio con un nombramiento u otra merced. Aunque se duda de la identidad del magnate representado, seguramente sería de Hispania, provincia también de origen de Teodosio y donde se encontró el disco (en la localidad de Almendralejo, Badajoz); de este modo también tiene sentido que el encargado de anunciar la merced fuera Honorio, como responsable de Occidente. La inscripción del peso de la pieza, escrita en griego y colocada en la cara posterior, sugiere que el disco se hizo en la parte oriental del Imperio, tal vez en la propia Constantinopla. A pesar de ello, el texto de la cara decorada está en latín y su iconografía –singularmente la figura de Tellus– parece una pervivencia occidental. El disco conmemora la *decennalia* de Teodosio (388 d. C.) –como reza la inscripción latina, aunque también se ha interpretado un signo sobre la “X” como indicador de la *quindecennalia*– y sería un regalo con motivo de dicha ocasión, como era habitual en el acceso al trono y los aniversarios imperiales⁵⁴⁷. Todo ello hace pensar en que el disco se realizó pensando en un receptor hispano, posiblemente pagano, que también estaría acostumbrado a “serlianas” y “frontones sirios” como los de Clunia. En definitiva, el disco de Teodosio recurre a elementos tradicionales, pero los combina con un nuevo sentido de grandiosidad que ya no sólo contextualiza el rol religioso del emperador, sino que plasma de manera palmaria su carácter divino. Con respecto a su función, es un claro emblema del poder imperial y su carácter sacro, al tiempo que tiene un valor crematístico muy considerable, que podía transformarse en efectivo con facilidad. La calidad y peso de la plata vienen avalados no solamente por la inscripción griega, sino que además, como en las monedas, la imagen e inscripción imperiales garantizan su valor, al tiempo que constituyen una activa propaganda.

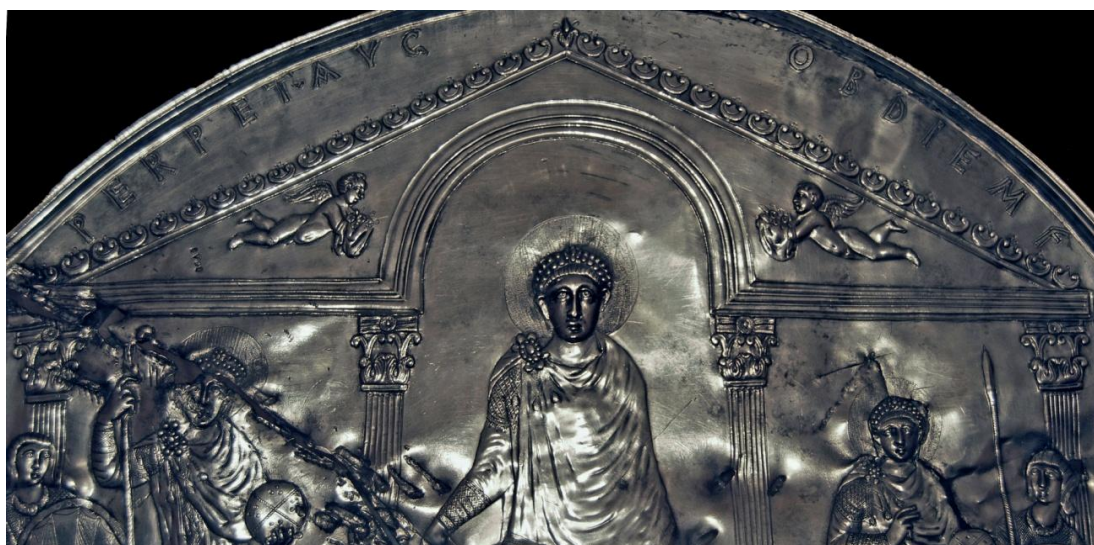
⁵⁴⁵ El estudio más relevante, con estado de la cuestión, es Almagro-Gorbea 2000. Estudios actualizados en Grassigli 2003; Vorster 2008.

⁵⁴⁶ Frugoni 2010, p. 68.

⁵⁴⁷ Sobre la función y la importancia social de este tipo de obras realizadas en plata *vid.* Leader-Newby 2004, pp. 11ss.



Disco o *missorium* de Teodosio, Real Academia de la Historia, Madrid.



Detalle del disco de Teodosio.

El disco parece sintetizar las dos caras de una moneda (fachada monumental y retrato imperial) y además emplea el recurso numismático de representar al mismo tiempo la fachada del edificio y lo que éste alberga en su interior. Por lo tanto, la ceremonia representada no tiene por qué suceder en un “peristilo” como el de Spalato, sino que puede ser la imagen mental de la fachada y lo que sucede en las salas anexas, recurso que se empleará con posterioridad en los mosaicos de San Jorge de Salónica. Además de ello toma los esquemas de templos representados en las monedas y sarcófagos de plomo que hemos ido analizando, pero en el disco la figura imperial ya no es un mero agente en la escena sacra –como vimos en el apartado severo– sino que se ha introducido en el intercolumnio central como si se tratase de la divinidad misma. Como veíamos en la espada de Tiberio, el templete con las insignias actuaba como manifestación de la protección divina sobre el ejército y emblema de su dignidad, y se acompaña de la figura alegórica del mando militar. La tradición que al parecer inicia dicha pieza es rastreable en los ejemplos que hemos ido comentando, entre los que destacamos ahora una moneda de Heliogábalo (218-222) acuñada en Neapolis (Samaria), cuyo reverso representa la fachada tetrástila rematada por “frontón sirio”, con imagen de Tyché en el intercolumnio central –como es habitual en la numismática oriental–, aunque vestida al modo militar, y portaestandartes –¿con torques? – en los intercolumnios laterales. De modo semejante, tiempo después, en el disco de Teodosio (388) se sustituye a Tyché por Tellus, en este caso relegada a la parte inferior de la escena –siguiendo un esquema muy similar al de una moneda de época de Valeriano acuñada en Akko-Ptolemais en la que Tellus o una divinidad fluvial figura recostada bajo el templo–, como la personificación de la autoridad del ejército frente a los emblemas sacro-militares de la espada de Tiberio. Tellus, como Tyché, alude a la prosperidad y felicidad públicas, ahora garantizadas por el emperador, quien se ha introducido en la fachada monumental, pues por sí mismo simboliza toda la autoridad divina y del Estado. Como hemos visto, el tipo de fachada representada en el disco de Teodosio, en aquel momento ya gozaba de un historial importante dentro de la arquitectura militar –además de un uso preeminente en la arquitectura religiosa y pública monumental, así como en la iconografía sacra y funeraria– y de tal manera pudo enfatizar la imagen sacra y marcial que interesaba ofrecer en el siglo IV. Ahora la felicidad pública del Estado está garantizada más que nunca por el emperador, que encarna la sacra *basileia*.



Reverso de moneda de Heliogábalo (r. 218-22) acuñada en Neapolis. Reverso de moneda de Valeriano I (r. 251-260) acuñada en Akko-Ptolemais.

La asunción de la “serliana” como lugar de manifestación del poder imperial –en este caso, delegado en el cónsul– se refleja asimismo en tribunas como la representada en la hoja del díptico de los Lampadii (parte occidental del Imperio, h. 400 d. C.)⁵⁴⁸. El esquema, muy simplificado –de la arquitectura se mantiene únicamente el “arco sirio”–, se utiliza en el díptico de Aetius (principios s. V d. C.)⁵⁴⁹. Una composición también semejante al marfil Lampadii, ya fuera en “serliana” o arcada triple como sugiere E. Dyggve, se emplea asimismo en el marfil de la corte de Rávena que representa a Honorio y Teodosio II entronizados entre las personificaciones de Roma y Constantinopla flanqueadas por la guardia germana, y tras ellos, en el centro, Gala Placidia (h. 421 d. C.)⁵⁵⁰.



Hoja del díptico de los Lampadii, Museo di Santa Giulia, Brescia.

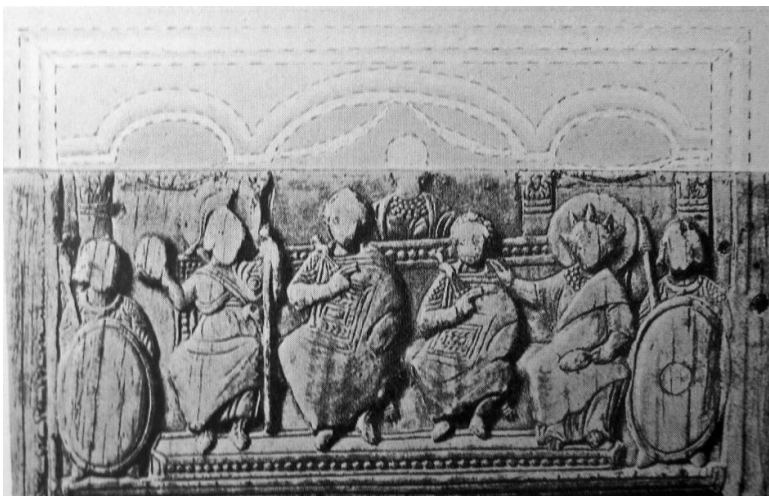
⁵⁴⁸ Volbach 1976, n. 54; Olovsson 2005, pp. 16-20; Olovsson 2011, p. 111 (en nota 44 destaca el valor simbólico del *fastigium* resuelto en “serliana”, sobre dicho elemento *vid.* Olovsson 2005, pp. 166-167).

⁵⁴⁹ Volbach 1976, n. 36. El “arco sirio” gozará de gran éxito en la eboraria tardoantigua. Otros ejemplos: *ibid.*, nn. 43, 66, 109, 131, 132, 137, 138, 161, 181, 185, 223, 240, 241.

⁵⁵⁰ Dyggve 1941, p. 37.



Hoja del díptico de Aetius, Musée du Berry, Bourges.



Marfil de la corte de Rávena (Dyggve 1941, fig. 31).

A los ejemplos arquitectónicos citados, ya en el s. V, se añaden los pórticos de la *Chalké* del Sacro Palacio Imperial y el de Santa Sofía de Constantinopla (época de Teodosio II, r. 408-450 d. C.)⁵⁵¹. A principios del s. VI, Anicia Juliana construye y decora la iglesia de San Polieucto en Constantinopla, incluyendo semibóvedas con “arco sirio” que encierra el epigrama de la fundación del edificio, en el que se dice que la comitente superó a Constantino I, Teodosio I y al mismo Salomón, en el que teóricamente se inspiraba su iglesia⁵⁵². Juliana, como parte de la nobleza,

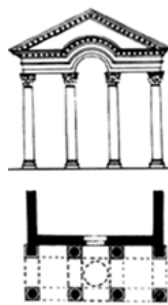
⁵⁵¹ Sobre el pórtico de Santa Sofía *vid.* Schneider 1941; Russo 2007.

⁵⁵² Recogido en *Anthologia Graeca*, I.10. Sobre dicha iglesia y sus restos *vid.* Mango, Ševčenko 1961.

mostraba una actitud contestataria frente a Justiniano, lo cual el emperador no podía tolerar y a su vez le animó a dejar claro que el emperador era el único que podía jactarse de superar a Salomón, como celebró tras finalizar la cúpula de Santa Sofía y expresó a través de la obra propagandística de Procopio *De aedificiis*. Precisamente en Santa Sofía también se emplea el “arco sirio” para unificar las solemnes arquerías; además, en la decoración en *opus sectile* del ábside se insinúa el esquema de “serliana” en secuencia. En el mismo periodo, en torno a 512 d. C. se realiza el Dioscórides de Viena (Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Med. Gr. 1) también para Anicia Juliana⁵⁵³. En una de sus principales miniaturas se representa a Dioscórides dibujando una mandrágora, ante la atenta mirada de Epinoia, la inteligencia, cuya majestuosa figura se realza mediante un costoso manto azul y la arquitectura de cierre, un pórtico sostenido por seis columnas corintias en cuyo intercolumnio central se abre un nicho semicircular avenerado rematado por un frontón, composición que recuerda las estructuras que comentamos centradas en una “serliana”.



Reconstrucción ideal de la *Chalké* del Sacro Palacio Imperial, Constantinopla (Byzantium 1200 Project).

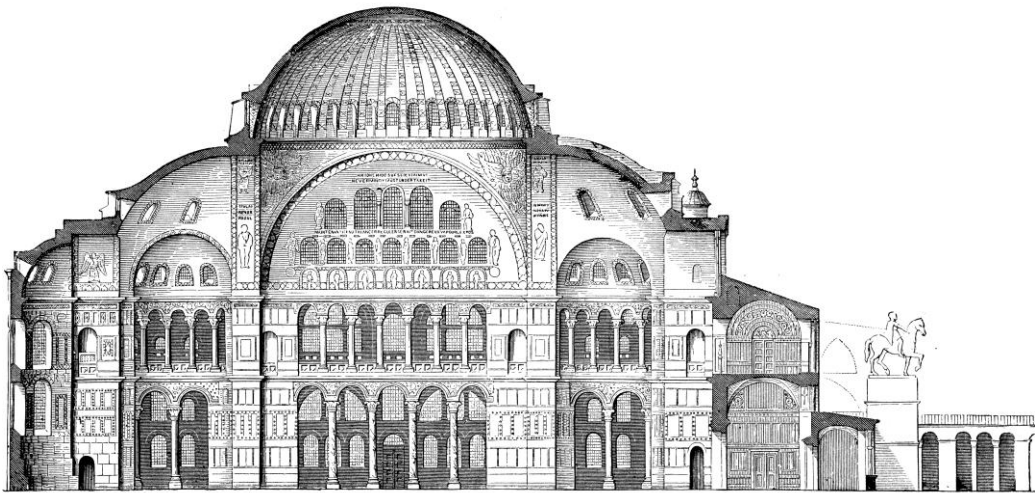


Reconstrucciones y restos del pórtico de Santa Sofía, Constantinopla.

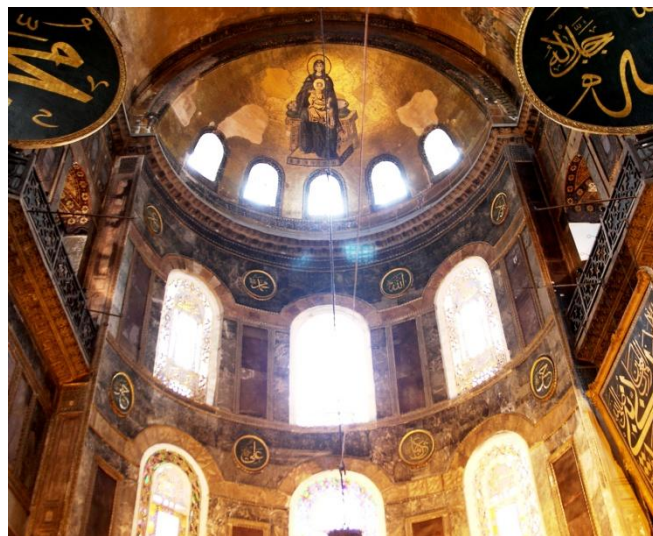
⁵⁵³ Sobre este manuscrito *vid.* Brubaker 2002.



Restos de la decoración de San Polieucto de Constantinopla.



Sección de Santa Sofía, Constantinopla (W. Lübke, M. Semrau 1908).



Interio de Santa Sofía, Constantinopla.



Miniatura del Dioscórides de Viena.

Destaquemos que en todas estas manifestaciones, tanto discursivas como artísticas, la arquitectura actúa como elemento en cierto modo abarcante, rector, delimitante, focalizador y, en todo caso, como símbolo de civilización, magnificencia, prestigio y/o sacralidad. El patricio romano se distinguía por su *evergetismo*, cuyo campo de actuación fundamental –además de la financiación de espectáculos– eran las obras públicas y el ornato de las ciudades. Dicha costumbre fue poco a poco acaparada por el emperador y su círculo más próximo, como se demuestra para época de Justiniano⁵⁵⁴. En el bajo Imperio la arquitectura monumental se asociaba cada vez más a la imagen imperial, puesto que el soberano, por su carácter sacro, salía cada vez menos del palacio –*domus divina*– y éste se organizaba –aunando residencia, sala del trono basilical, cuerpo de guardia, circo y templo– para favorecer la manifestación del poder en todas sus acciones. El impacto en la cultura visual del momento era tan significativo que, por ejemplo, en la rebelión de la *Nika* la decisión más meditada por el monarca usurpador fue la elección del lugar donde asentarse, dudando entre los palacios disponibles o la tribuna del circo, por la que finalmente optó con nefastas consecuencias para él y sus seguidores⁵⁵⁵. Cuando el soberano *isapostolos* –o sus representantes– se mostraba en público siempre lo hacía en un contexto arquitectónico preciso, como la tribuna del circo, la fachada del palacio o bajo el *ciborium*, lo cual se registra en varias de las obras citadas e inunda las representaciones de la Jerusalén Celestial y la iglesia ideal, como queda patente en los mosaicos de San Jorge de Salónica, datables en el s. VI y el citado mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo de Rávena, con la imagen idealizada del palacio de Teodorico –en cuyos vanos en origen estaba representada la corte– como pretendido palacio imperial⁵⁵⁶. La influencia bizantina –y más que ello, su mano de obra– se dejan sentir con composiciones semejantes en obras musulmanas como la gran mezquita de Damasco (acabada en 705)⁵⁵⁷. En uno de los mosaicos del patio se representa una “serliana” resuelta en “arco sirio”; aquí las arquitecturas protagonizan la escena en una visión ideal del Paraíso⁵⁵⁸. El mismo tipo de arco se utiliza en las puertas lígneas de la mezquita de Al-Aqsa (acabada en 710) en Jerusalén⁵⁵⁹.

⁵⁵⁴ Idea patente en Procop. Caes., *Historia Arcana y De aedificiis*.

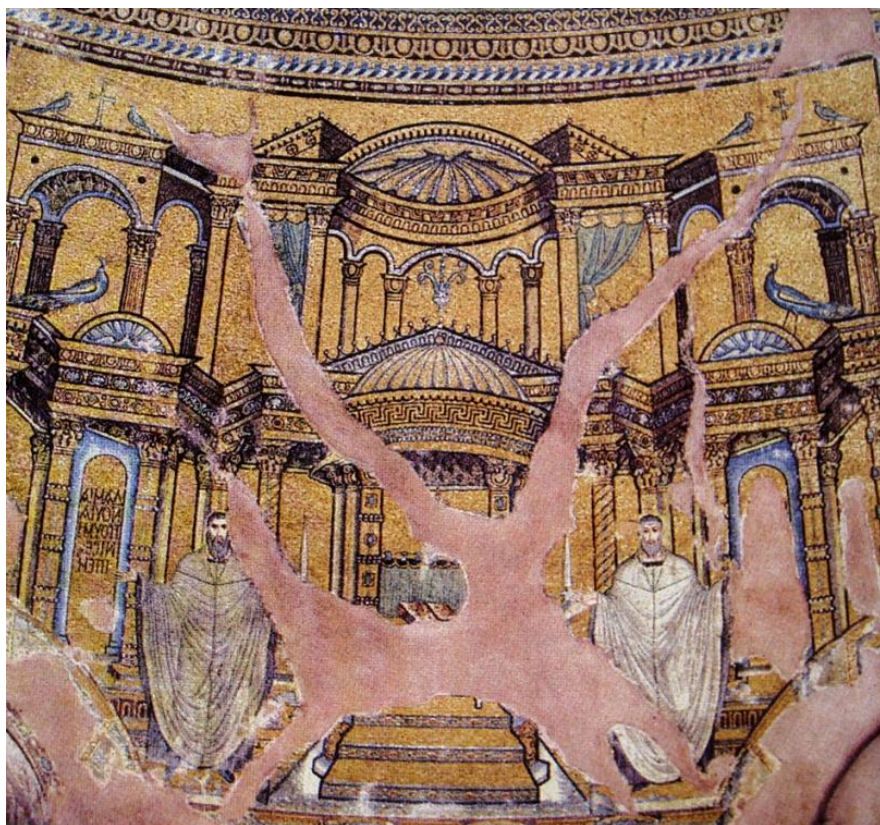
⁵⁵⁵ Procopio de Cesarea, *Historia de las Guerras*, I, 24, 30 y ss. (ed. Francisco Antonio García Romero, Madrid, Gredos, 2000, p. 146 y ss.).

⁵⁵⁶ Asimismo, la figura de la Tyché de Rávena acompaña la escena, en el arco del extremo derecho.

⁵⁵⁷ Sobre la apropiación de del arte bizantino y formas arquitectónicas simbólicas en la gran mezquita de Damasco *vid.* Rodríguez Zahar 2008, pp. 270ss.

⁵⁵⁸ Grabar 2000, p. 99.

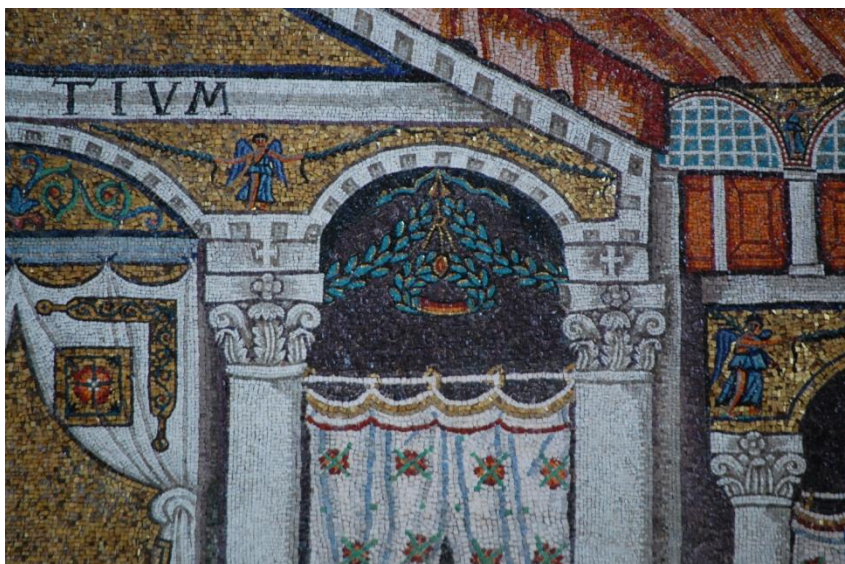
⁵⁵⁹ *Ibid.*, pp. 143-144. Sobre los motivos arquitectónicos en estos mosaicos *vid.* Förtsch 1993.



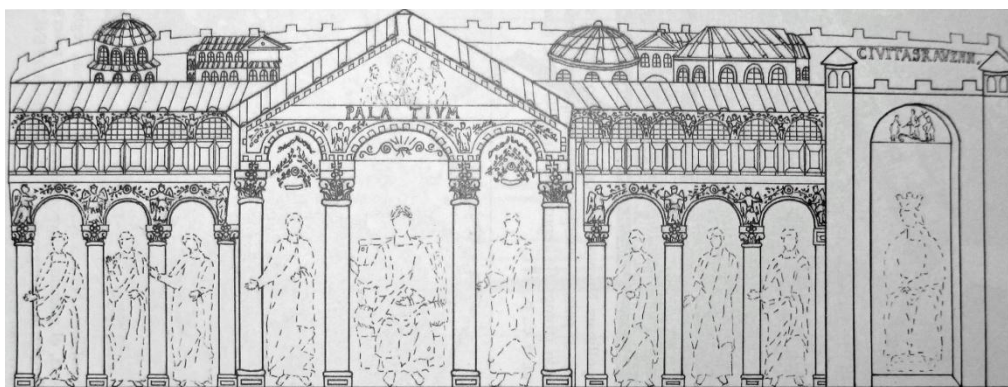
Detalle de los mosaicos de la cúpula de San Jorge de Salónica.



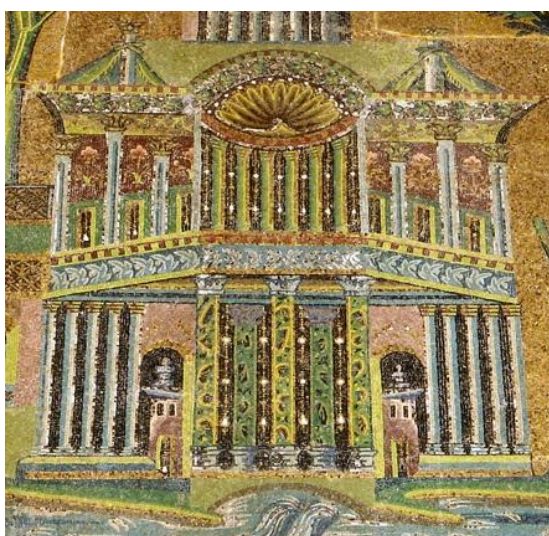
Detalles del mosaico del *Palatium*, San Apollinare Nuovo, Rávena.



Detalles del mosaico del *Palatium*, San Apollinare Nuovo, Rávena.

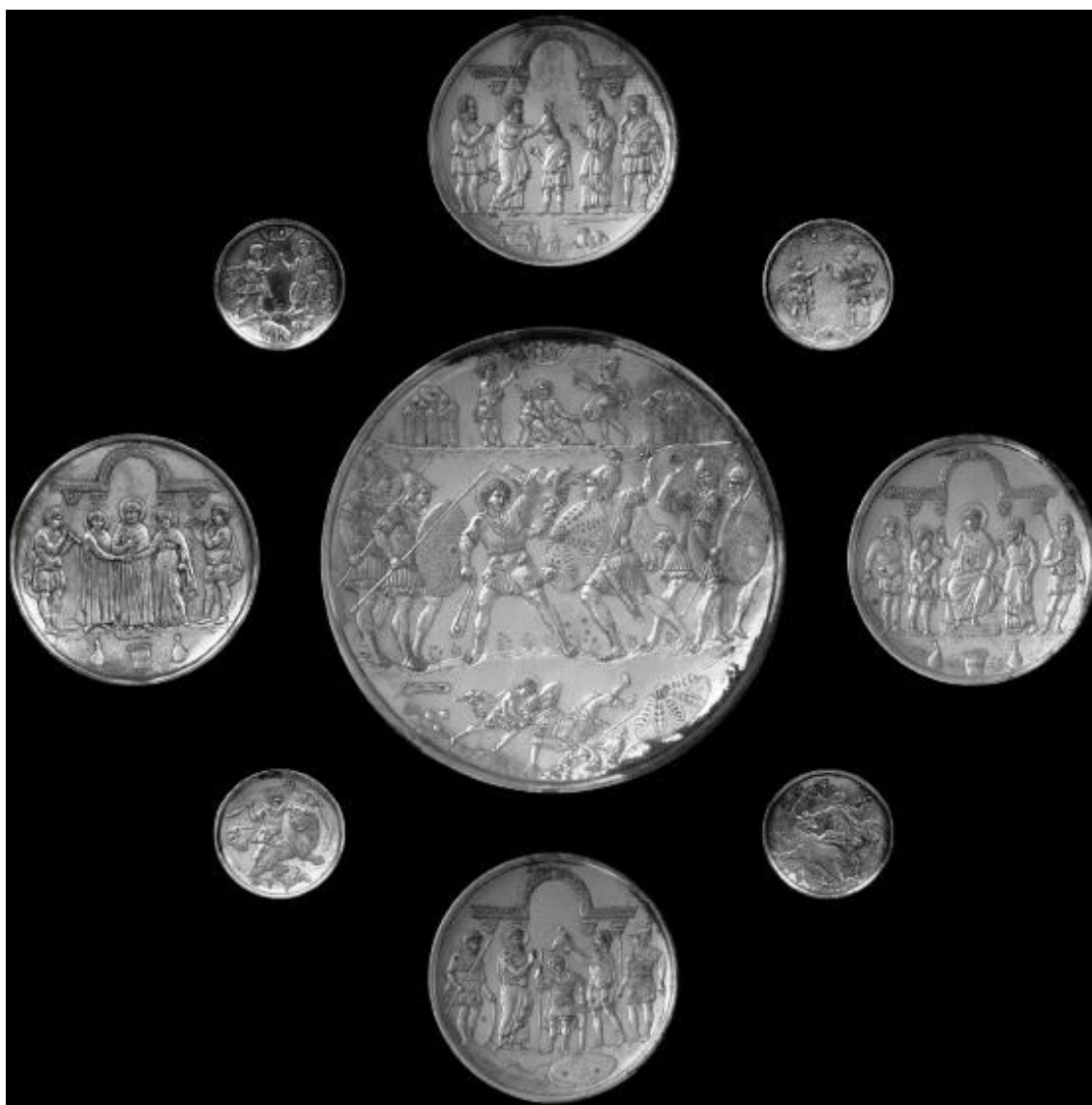


Reconstrucción del estado original del mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo, Rávena (Diego Barrado, Galtier Martí 1997, fig. 25).



Mosaico de la gran mezquita de Damasco. Puertas de la mezquita de Al-Aqsa, Jerusalén.

La “serliana” gozaría de una gran fortuna en obras muy semejantes al disco de Teodosio realizadas con posterioridad. En cuatro de los nueve platos de David (La presentación a Saúl, La unción de David, David probándose la armadura de Saúl, La boda de David), del reinado de Heraclio (r. 610-641), casi trescientos años posteriores al ejemplo teodosiano, se refleja la ya total asunción de una “serliana” muy simplificada e inserta casi de forma mecánica en el repertorio de la iconografía imperial⁵⁶⁰. El conjunto, hallado en Chipre, está pensado como paralelismo entre las hazañas de David y las campañas de Heraclio contra los sasánidas⁵⁶¹. La escena del rey Saúl recibiendo al joven David (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 17.190.397) no es sino trasunto de la *largitio* imperial, con guardia germana y sacos de dinero incluidos. Resulta curioso además que en las “serlianas” de estos platos diferencian las columnas centrales, con acanaladuras rectas, de las laterales, con acanaladuras helicoidales, lo cual tal vez nos habla de alternancia de soportes.



Los 9 platos de David.

⁵⁶⁰ Brown 1942, p. 397; Weitzmann 1970; Leader-Newby 2004, pp. 173ss.

⁵⁶¹ Wander 1973.



Los 4 platos de David que poseen “serliana”.

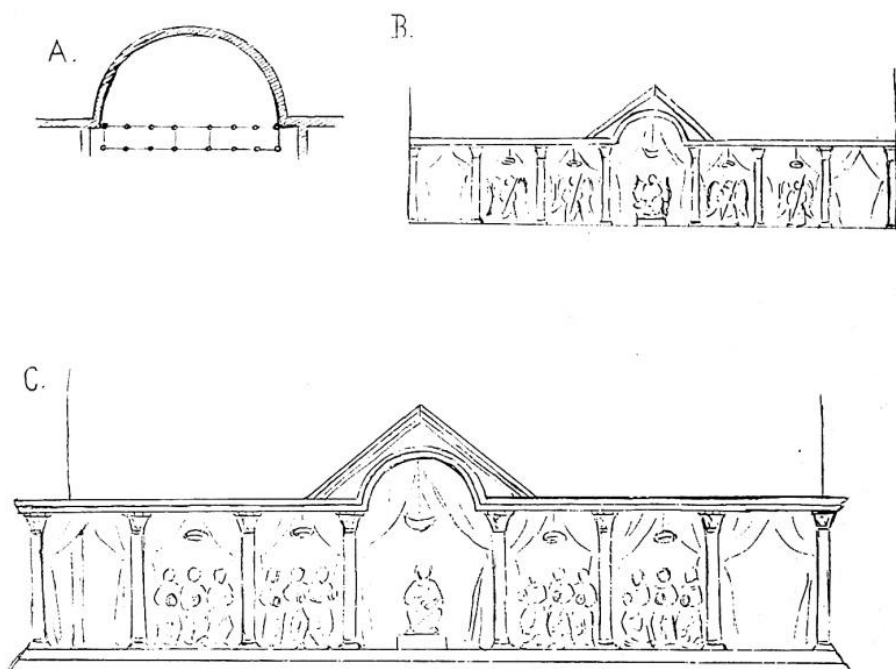


Uno de los platos de David y restos de un cancel procedente de una iglesia copta.

La “serliana” se usaba también como diafragma, seguramente empleado en las salas del trono, de donde pasaría a las iglesias, como cerramiento de la zona del altar. Uno de los primeros ejemplos de este tipo pudo ser, hipotéticamente, el *fastigium* que Constantino regaló a la actual iglesia de San Juan de Letrán en Roma⁵⁶², cancel arquitectónico monumental del presbiterio que

⁵⁶² La reconstrucción de dicho *fastigium* se realiza en base a sus cimientos, aún existentes bajo el pavimento de la iglesia, así como a partir de la descripción del conjunto en el *Liber Pontificalis*. La propuesta de “serliana” resuelta en “frontón sirio” partió de Teasdale Smith 1970 y se perfeccionó en Blaauw 1994; Blaauw 1996; Blaauw 2000; Blaauw 2001. En esta última publicación la autora insiste además en las connotaciones imperiales de la composición,

incluía a Cristo entronizado entre los apóstoles en su decoración en plata y oro. Otra hipótesis semejante propone el uso de la “serliana” rematada en “frontón sirio” en el tumba preconstantiniana de san Pedro, en base a paralelos judíos tardoantiguos⁵⁶³. La estructura en este caso potenciaba el ámbito más sagrado del monumento y acogía la *fenestella confessionis*. En Santa Croce en Gerusalemme (mediados s. IV d. C.)⁵⁶⁴ la “serliana” configuraba dos diafragmas en forma de trífora que dividían la iglesia y realizaban el eje axial. La “serliana” se empleó asimismo en la llamada *pergula* o cancel de altar de numerosas iglesias tardoantiguas y medievales; el más notable conservado es el ejemplar de la capilla de San Prosdócimo (s. VI) en Santa Giustina de Padua⁵⁶⁵. Estructuras semejantes, en las que se confunde –por la perspectiva empleada– “serliana” y baldaquino o ciborio, se testimonian asimismo en obras como la patena de la Comunión de los Apóstoles de Dumbarton Oaks (s. V d. C.)⁵⁶⁶, la placa de San Menas (s. VII)⁵⁶⁷ y un frente de altar (primera mitad s. VI) procedente de San Carlino en SS. Fabiano e Sebastiano de Rávena, conservado en el Cleveland Museum of Art (Inv. 1948.25)⁵⁶⁸. El baldaquino de palacios y ejemplos como Luxor, así como la *pergula*, pudieron servir de modelo para composiciones como la pintura mural que representa a un califa entronizado bajo un baldaquino en Qusayr-Amrá (h. 711-715 d. C.).



Reconstrucción hipotética del *fastigium* de Constantino en la basílica de San Juan de Letrán (Teadasle Smith 1970, fig. 3).

remontándose a ejemplos como la espada de Tiberio y el disco de Teodosio (p. 142). No obstante, la reconstrucción del remate en “frontón sirio” es hipotética, cuestión que se revisa y critica en Geertmann 2003; a pesar de ello, el esquema se admite en Iacobini 2002, p. 653; Brandenburg 2005, fig. 9, p. 261; Liverani 2012, p. 91. Dicho *fastigium* es a la vez exvoto monumental realizado en materiales preciosos y fachada teatral del espacio más sagrado dentro de la iglesia.

⁵⁶³ Ferber 1971.

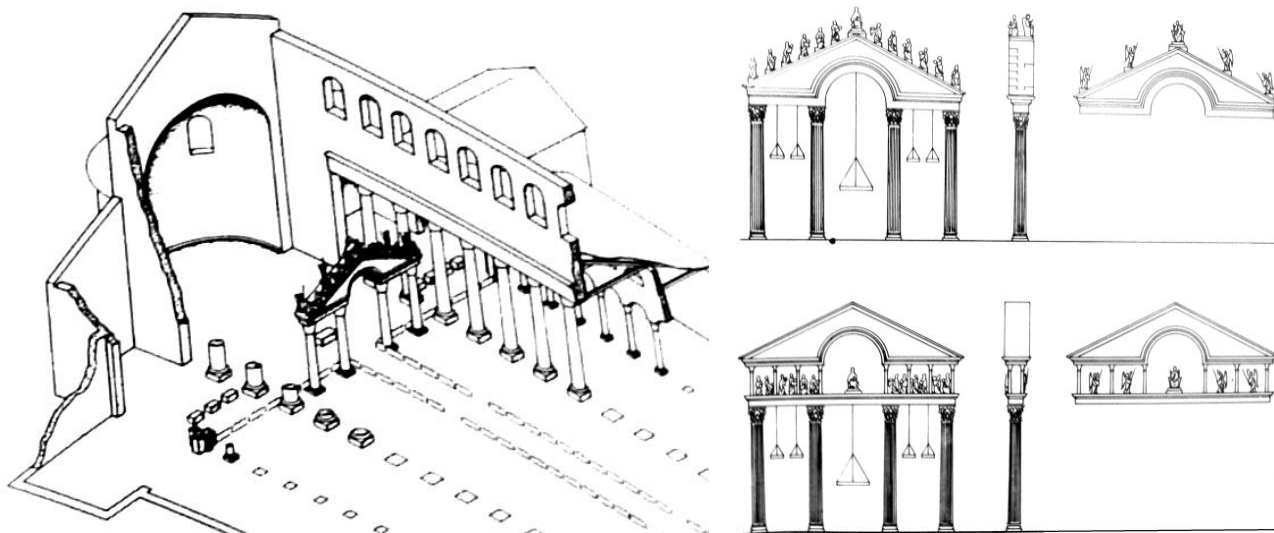
⁵⁶⁴ En general *vid.* Brandenburg 2005, pp. 103-108; sobre el contexto de esta obra y Santo Stefano Rotondo *vid.* Blaauw 1997; Sahner 2009. Sobre innovaciones de este tipo en periodo constantiniano *vid.* Guidobaldi 1995.

⁵⁶⁵ Zovatto 1958; Mackie 2003, p. 42; Colecchia 2009, pp. 98-102 (con bibliografía).

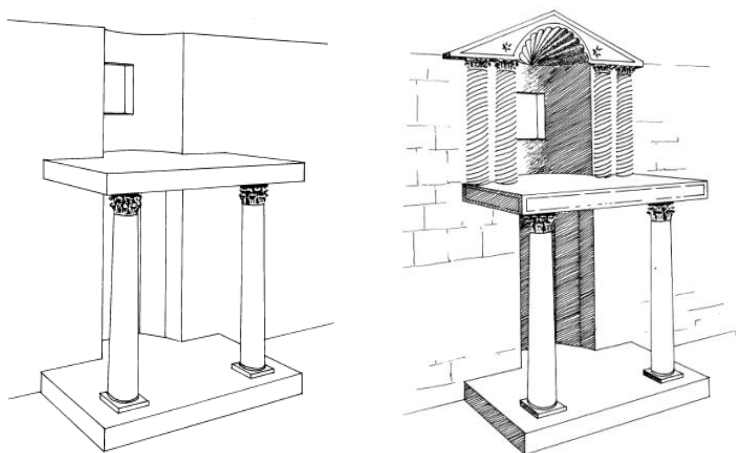
⁵⁶⁶ Engemann 1973, n. 242. En general, para la mayor parte de las obras tardoantiguas citadas remitimos a Weitzmann 1979. Para la patena *ibid.* cat. 547, pp. 611-612.

⁵⁶⁷ Weitzmann 1979, cat. 517, p. 578.

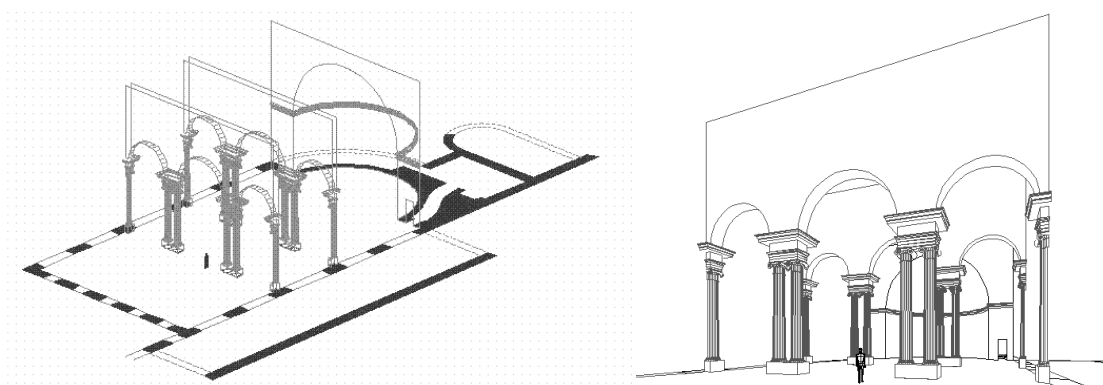
⁵⁶⁸ Sotira 2013, pp. 83-84.



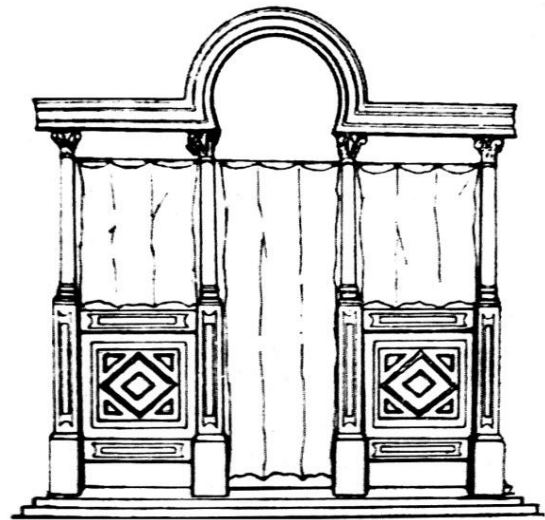
Reconstrucciones hipotéticas del *fastigium* de Constantino en la basílica de San Juan de Letrán (Blaauw 1994, figs. 2-3).



Hipótesis reconstructivas de la tumba preconstantiniana de san Pedro respectivamente según las evidencias arqueológicas y la propuesta de Ferber (Ferber 1971, figs. 3, 18).



Reconstrucciones de Santa Croce in Gerusalemme, Roma (a partir de Krautheimer).



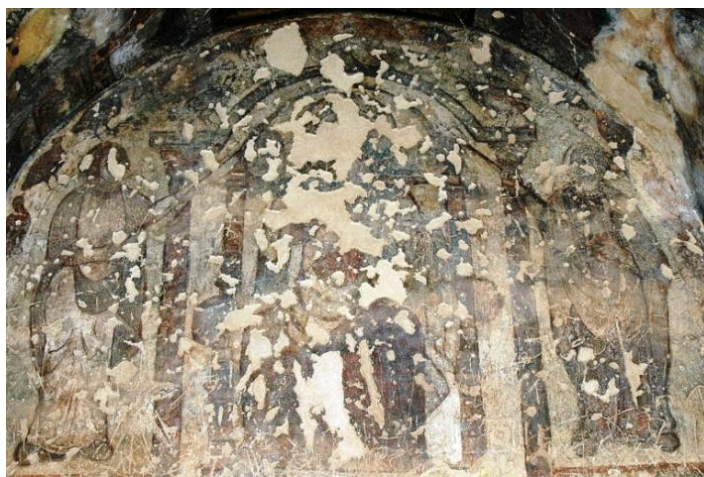
Capilla de San Prosdocimo, basílica de Santa Giustina, Padua (dibujo Zovatto 1958, fig. 6).



Patena de la Comunión de los Apóstoles, hallada en Riha. Dumbarton Oaks Museum, Washington. Placa de San Menas. Castello Sforzesco, Milán.

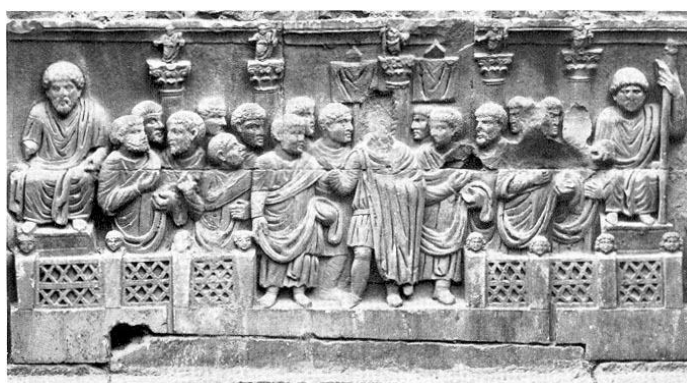


Frente de altar (con *fenestella confessionis*) procedente de San Carlino en SS. Fabiano e Sebastiano, Rávena. Cleveland Museum of Art, Cleveland.



Califa entronizado, Qusair Amrá.

La indiferenciación o confusión señalada estaba asumida en el imaginario colectivo, pues el término para referirse tanto a una estructura con cuatro columnas en fila, como aquel baldaquino con cuatro columnas en sus ángulos, es el mismo, *tetrakionion*⁵⁶⁹. En el monumento tetrárquico erigido por Constantino en la *Rostrae* de Roma para celebrar la *vicennalia* de los dos emperadores y la *decennalia* de los dos césares⁵⁷⁰, está presente el mismo concepto de esquema tetrástilo en el que se destaca una figura central; en este caso, se enmarca una quinta columna, así como la persona que se ubicara sobre la tribuna de discursos. Ello se representa en el conocido relieve del arco de Constantino que hace *pendant* con la *largitio* del emperador. Aquí se manifiesta la importancia concedida al modelo elemental de esquema tetrástilo con intercolumnio central más ancho, empleado como telón de fondo para realzar la figura imperial.



Reconstrucción del monumento de las *Rostrae*, Roma (Kalavrezou-Maxeiner 1975, fig. 26).
Relieve del arco de Constantino, Roma.

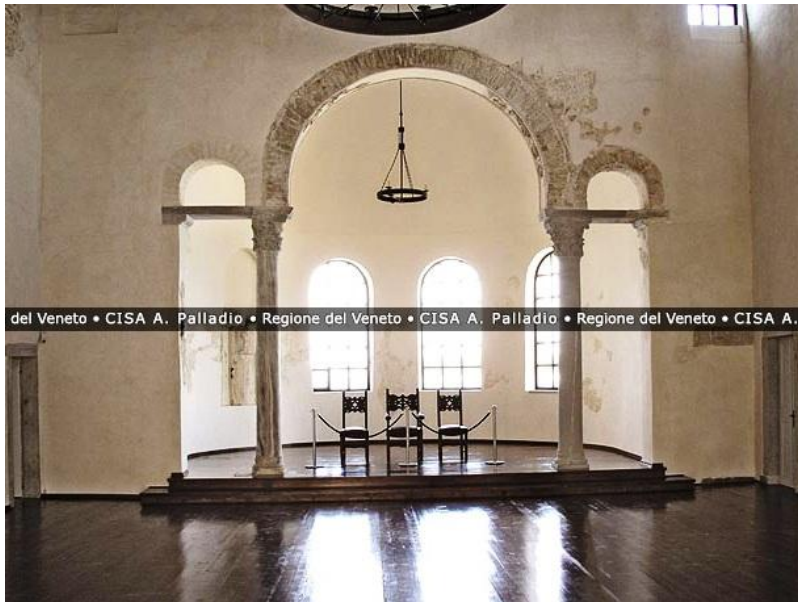
En la sala de audiencias absidata del episcopio de Parenzo (mediados s. VI)⁵⁷¹, la “serliana” realizaba idéntica función como diafragma de enmarque que tuvo en palacios e iglesias y remite a los mismos esquemas vinculados con la imagen del poder; en este caso, como ocurriría en palacios

⁵⁶⁹ En ello abunda Dyggve 1940, p. 33. Para ello se basa en el *diokionion* estudiado por Álföldi 1935, p. 133; Strzygowski 1930, pp. 20, 501ss. El término *tetrakionion* se emplea también para designar al *tetrapylon* sin cubierta, como los de Palmira y Afrodiasias.

⁵⁷⁰ Bardill 2012, p. 72. Sobre el monumento, el estudio más completo es Kähler 1964.

⁵⁷¹ Russo 2006, especialmente pp. 42-44; Matejčić, Chevalier 2012 (con bibliografía).

y villas, el manejo de la luz que llega desde las ventanas del ábside es muy importante, pues servía para realzar al personaje entronizado, como si de un aura sagrada se tratase, y contribuía al efecto sorpresa al deslumbrar al visitante. También en el conjunto de Parenzo, en el patio que enlaza baptisterio e iglesia, se empleó la triple arcada destacando el arco central. Otro testimonio del trasvase de motivos a las iglesias lo constituye la “serliana” —originalmente sobre pilastras— rematada en frontón, en el ábside de la iglesia longobarda (ss. VII-VIII) en que se transformó el templo romano de Clitunno cerca de Spoleto⁵⁷². Se trata posiblemente de la pervivencia más “pura” de la “serliana” en fechas tan tardías.



Sala de audiencias en el episcopio de Parenzo.



Patio del episcopio de Parenzo.

⁵⁷² La publicación más completa sobre el edificio es Emerick 1998. Resulta un ejemplo muy interesante ya que fue conocido y dibujado por muchos artistas del Renacimiento, como Palladio y otros, lo cual tendremos ocasión de comentar en el apéndice dedicado a dicho periodo.

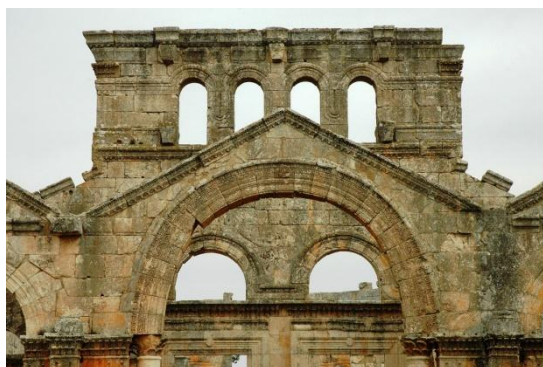


Interior del templo de Clitunno cerca de Spoleto, transformado en iglesia longobarda.

Siria: trasvase a iglesias y al ámbito judío

El “frontón sirio” y el “arco sirio” –normalmente empleado como moldura continua que recorre gran parte del edificio– gozaron de una importante continuidad en las iglesias y sinagogas en Siria. El principal conjunto, y de mayor repercusión, fue el monasterio de Qal’at Sim’an o San Simeón el Estilita (segunda mitad s. V d. C.)⁵⁷³. En la fachada principal de la iglesia se emplean esquemas que alteran el vocabulario constructivo y la sintaxis clásica, aunque parten de motivos como el “arco sirio” doble y la “serliana” rematada por frontón, además del modelo de fachada con tres arcos. Al éxito de dichas fórmulas contribuyó sin duda su versatilidad, así como su capacidad para soportar y articular espacios cupulados o embocaduras de ábsides, como se evidencia en el crucero de la iglesia, el cual se configura con una suerte de “serlianas” en secuencia dispuestas articulando un octógono. Otra “serliana” se emplea en la puerta monumental a las afueras del monasterio. El mismo vocabulario, muy arraigado en la tradición siria, pasa a otras iglesias como la de San Jacobo en Nísibis.

⁵⁷³ Sobre la Siria antigua y tardoantigua en general *vid.* Ruprechtsberger 1993; sobre el monasterio de San Simeón el Estilita *vid.* Sodini 1993 (con bibliografía).



Diversos detalles de San Simeón el Estilita, Siria.



Diversos detalles de San Simeón el Estilita, Siria.

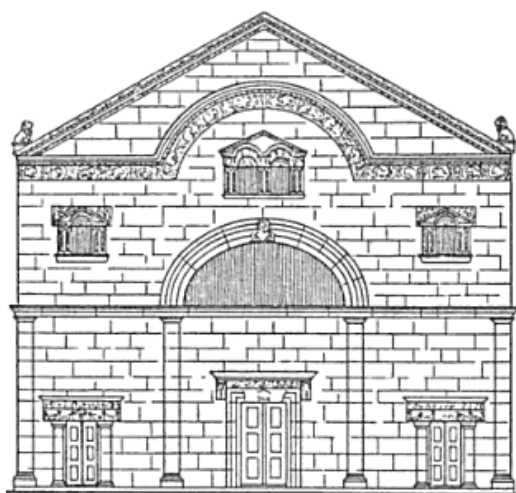
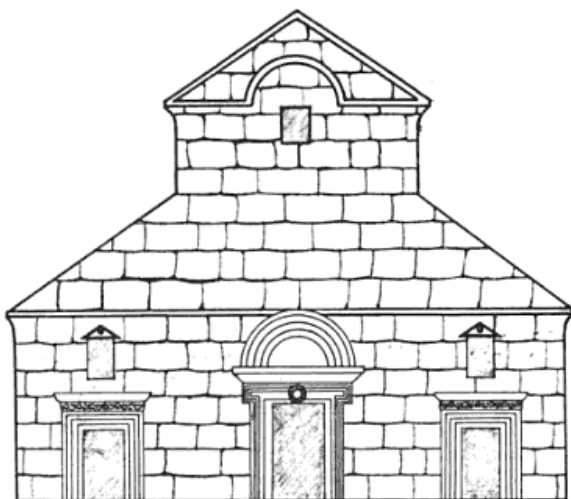


Elementos de la iglesia de San Jacobo en Nísibis.

El ámbito judío se impregna de motivos procedentes del arte tardoantiguo. En los ss. IV-V d. C. toma el “frontón sirio” para fachadas, ventanas y nichos de sinagogas, así como para representaciones del *sancta sanctorum* del Templo de Salomón en mosaicos de sinagogas y relieves funerarios⁵⁷⁴. En algunos de ellos se emplea la “serliana”, preferentemente en la representación del *sancta sanctorum*, es decir, el tabernáculo del Arca de la Alianza, según el pensamiento judío, lugar donde Dios se manifestaba. Parece lógico interpretar que, ante la necesidad de representar un lugar o símbolos de máxima sacralidad, los judíos recurriesen a fórmulas que a su vez tanto cristianos como paganos asociaban también a lugares de máxima importancia religiosa y de representación del poder imperial. Por su parte, en sarcófagos de plomo se recurre al “arco sirio” sobre esquema dístico⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Hachlili 1988, pp. 143, 161-162, 229, 284; Hachlili 2001, pp. 59-61 (santuario, menorá, armario de la Torá); Hachlili 2009, pp. 23-27.

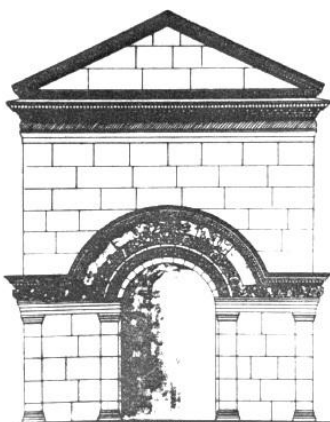
⁵⁷⁵ Rahmani 1999, nn. 3-6. Todos fueron hallados en Beth Shearim. Los arcos de los dos primeros contienen la Torá, mientras que los dos segundos, rosetas de ocho pétalos.



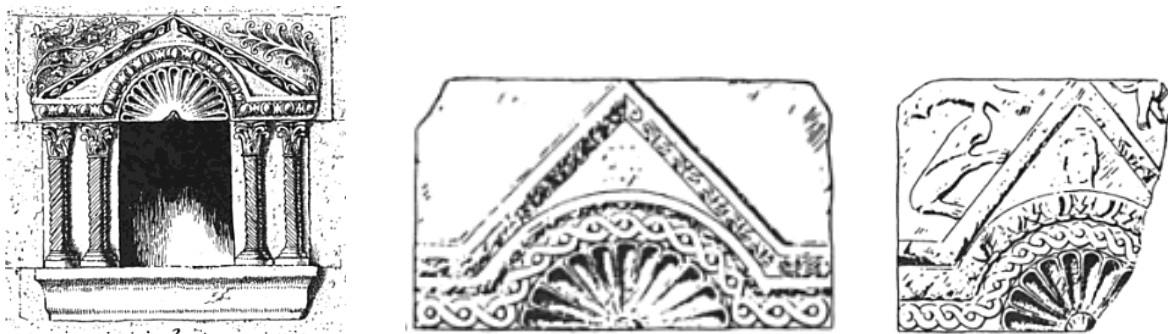
Reconstrucciones de las sinagogas de Baram (Hachlili 1988, fig. p. 162c) y Cafarnaún (Hachlili 1988, fig. 11).



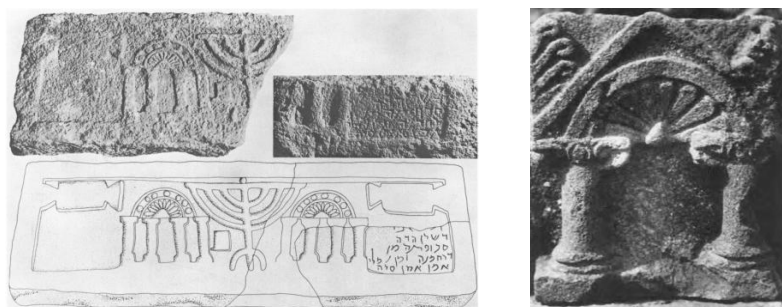
Reconstrucciones de las sinagogas de Dikke (Hachlili 1988, fig. 13) y Umm el-Kanatir (Hachlili 1988, fig. 14).



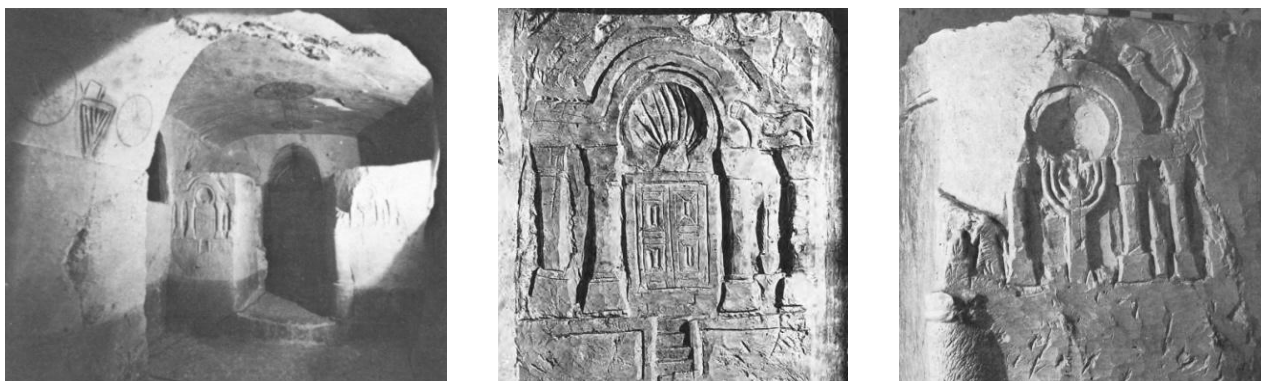
Catacumba 2, Beth Shearim.



Fragmentos arquitectónicos de Cafarnaún (Hachlili 1988, fig. 29) y Raphid (Hachlili 1988, figs. 30a, 30b).



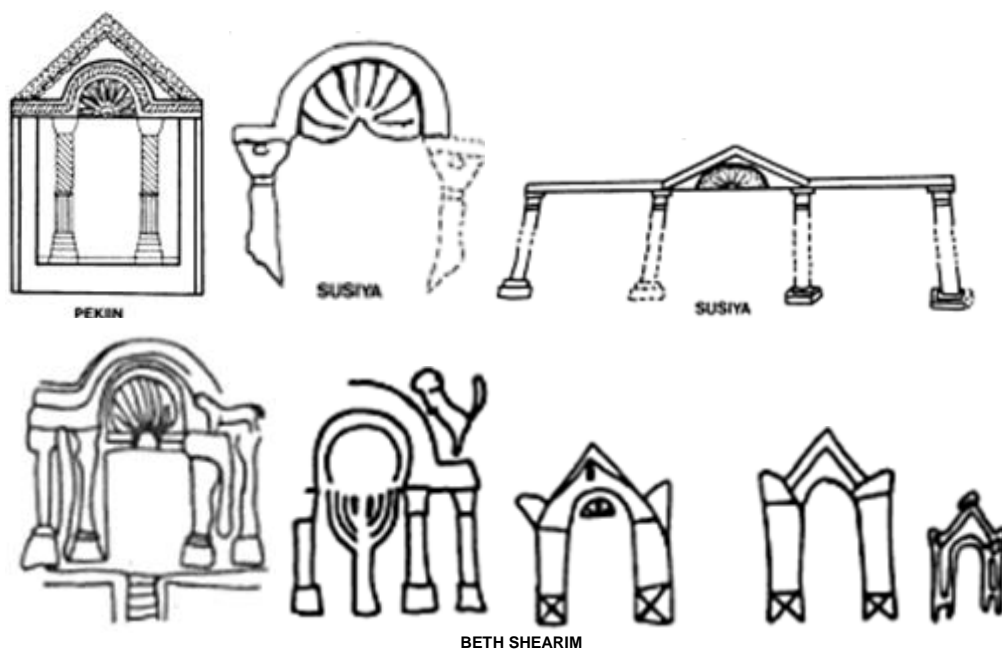
Dintel procedente de Kokhav ha-Yarden. Edículo de Chorazin.



Beth Shearim, catacumba 3, sala XIII (Ferber 1971, figs. 14-16).



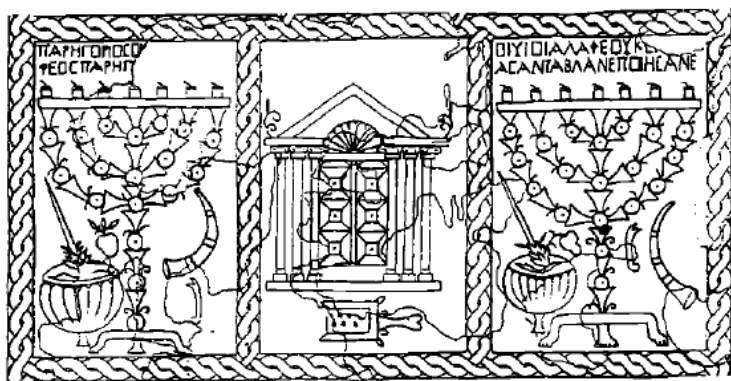
Sarcófago de plomo, procedente de Beth Shearim, principios s. IV. 34,4 x 196 x 37 cm. Israel Museum, Inv. IAA 1964-40.



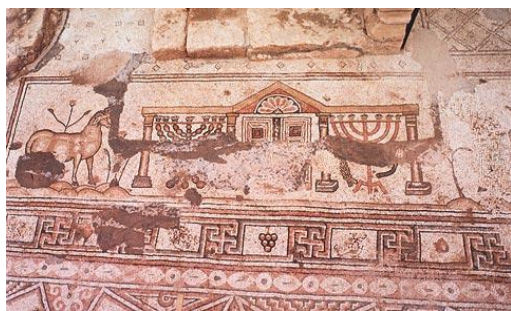
Representaciones del nicho de la Torá en Pekin, Susiya y Beth Shearim (Hachlili).



Nicho de Pekin. Mosaico de Beth Shean, s. VI. Israel Museum, Jerusalén.



Mosaico de Séforis.

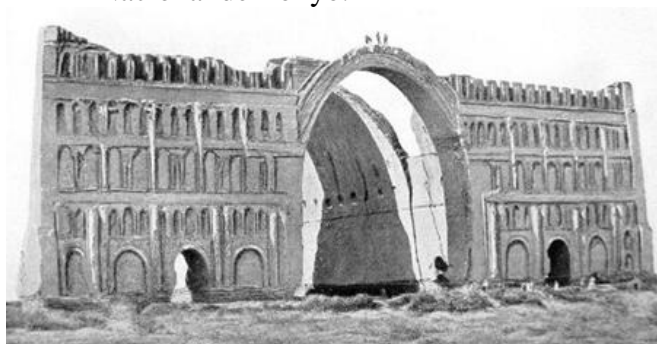


Mosaico de Susiya.

Estas composiciones en tríada incluso florecen en el llamado arte “grecobúdico” de Ghandara, posiblemente debido al legado helenístico común⁵⁷⁶. Ejemplo de ello es el relieve kushana de Maitreya rodeado de sus devotos (Gandhara, ss. III-IV d. C.), conservado en el Museo Nacional de Tokyo. Otras composiciones semejantes funden la “serliana” y la arcada triple, como sucede en la fachada del palacio de la capital sasánida, Ctesifonte, el poderoso contrapoder de Roma⁵⁷⁷.



Maitreya rodeado de sus devotos, relieve procedente de Gandhara, ss. III-IV. Museo Nacional de Tokyo.



Fachada del palacio de Ctesifonte.

⁵⁷⁶ Vallois 1944, pp. 369-370.

⁵⁷⁷ En general sobre el Imperio Sasánida, su rivalidad con Roma y su imagen del poder *vid.* Canepa 2009.

“Serliana” y arcada triple

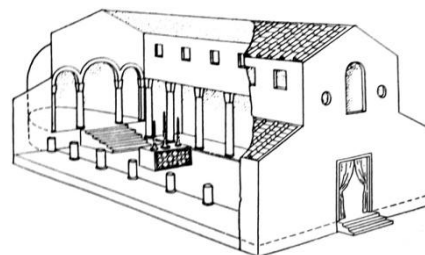
Al menos desde el periodo severo hemos asistido a variaciones de la “serliana” hacia soluciones tendentes a la profusión de arcos en la fachada. En la iconografía, en casos como una moneda de Biblos de época de Heliogábalo, llegan a configurarse una suerte de tríforas que podrían representar bien un templo o *ciborium* en perspectiva o bien una fachada tetrástila con sus tres intercolumnios cubiertos por arcos. Asimismo, se empleaba la fachada con tres arcos independientes rematados cada uno de ellos por un frontón, como en la moneda de Bizye de Filipo I, cuya representación de la ciudad amurallada es un precedente de muchas obras bizantinas y medievales⁵⁷⁸. Poco a poco la trífora o la arcada triple, como resultado de la “serliana” o como estructura que se desarrolla paralelamente, irá ganando terreno en la Antigüedad Tardía, hasta ser la estructura dominante en la Edad Media, coincidiendo con la disolución del vocabulario y la sintaxis clásicos a favor del sistema arcuado y del decorativismo, aunque pervivan algunas citas clásicas vinculadas al prestigio de los modelos. Tales esquemas tetrástilos se reflejan en mosaicos procedentes de Tabarka (s. IV d. C.), en el actual Túnez, conservados en el Musée du Bardo. Uno de ellos es un mosaico sepulcral que representa simultáneamente el interior y el exterior de la *Ecclesia Mater*; del interior se ha destacado la trífora que enmarcaría el presbiterio⁵⁷⁹, deudora de los cancelos o diafragmas escenográficos, sean bien el *fastigium* o la *pergula*, que hemos comentado previamente. Trífora semejante se emplea en otro mosaico de Tabarka, en la representación de una loggia del piso alto de una villa rústica. Dicho tipo de mirador tendría su equivalente en Hispania, donde perviviría en edificios como el *aula regia* de Santa María del Naranco (s. IX d. C.).



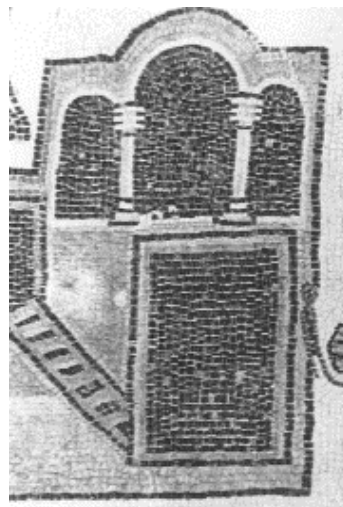
Moneda de Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Fenicia (SNG IV Fitzwilliam Museum, 6035).
Moneda de Filipo I el Árabe (r. 244-249), Bizye, Tracia (Price, Trell 1977, fig. 24).

⁵⁷⁸ Price, Trell 1977, p. 24; Rambaldi 2009, n. 303, p. 267.

⁵⁷⁹ Duval 2003, pp. 213-214; Frugoni 2010, p. 120.



Mosaico funearrio de Tabarka y su interpretación por N. Duval (Duval 2003, fig. 1).



Mosaico procedente de Tabarka, Musée du Bardo, Túnez.

La entrada monumental en arcada triple invade multitud de templos, iglesias y palacios, como hemos ido viendo en casos como San Simeón el Estilita o el mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo de Rávena. A ellos podemos añadir la entrada a la necrópolis de Beth Shearim (s. IV d. C.) o la representación de una fachada en la desaparecida columna de Arcadio en Constantinopla (401-421 d. C.). Se ha señalado que la placa funeraria del niño Mastalius (ss. IV-V d. C.), hallada en Grado (norte de Italia), posee –salvando las distancias– una composición semejante al disco de Teodosio. En ella el elemento arquitectónico –en este caso, una arcada triple en la que se destaca el vano central– alude a la iglesia donde un sacerdote está administrando la

confirmación al pequeño Mastalius⁵⁸⁰. La combinación de arcos y dinteles –aunque con predominio de los primeros– se sigue empleando como enmarque arquitectónico de realce de un eje de simetría en la decoración en *opus sectile* del aula junto a Porta Marina en Ostia (h. 385-395)⁵⁸¹. Por su parte, la famosa placa de la Ascensión (llamada “*Reidersche Tafel*”), realizada en Milán o Roma h. 400 d. C.⁵⁸² (Bayerisches Nationalmuseum, Múnich, Inv. MA 157), utiliza la “serliana” en secuencia.



Entrada a la necrópolis de Beth Shearim.



Detalle de la columna de Arcadio en Constantinopla (Hidalgo 2007, fig. 18e).

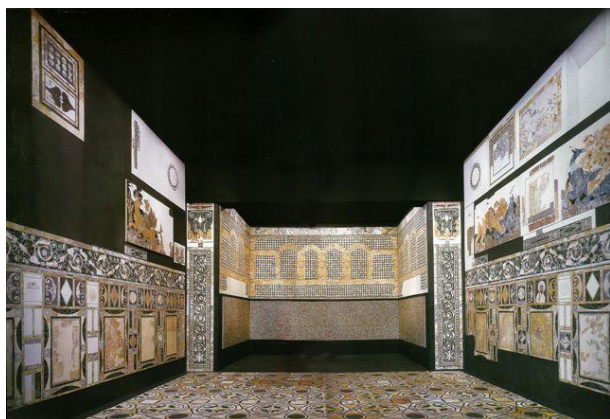


Lápida de Mastalius, Grado (Braconi 2011-2012, figs. 1-2).

⁵⁸⁰ Braconi 2011-2012.

⁵⁸¹ Becatti 1969; Guidobaldi 2010 (con bibliografía).

⁵⁸² Weitzmann 1979, p. 454.



Decoración en *opus sectile* del aula junto a Porta Marina, Ostia.



Placa de la Ascensión (llamada “*Reidersche Tafel*”), realizada en Milán o Roma h. 400 d. C.⁵⁸³, Bayerisches Nationalmuseum, Múnich (Inv. MA 157).

La arcada triple en la que se destaca el arco central sigue gozando de gran éxito del s. V en adelante. En Santo Stefano Rotondo en Roma (h. 468-483)⁵⁸⁴ realiza la misma función de majestuoso enmarque que la *pergula*. La solución es particularmente afortunada, pues integra este diafragma que introduce un eje axial en una planta circular; además serviría para realzar el trono simbólico que se situaba en el centro de la iglesia. En el ámbito civil, un ejemplo extraordinario lo constituye la monumental arcada quíntuple a base de “arcos sirios” enlazados y destacando el central y los extremos, en la fachada septentrional de la puerta norte de Resafa/Sergiopolis (segunda mitad s. VI d. C.)⁵⁸⁵ en Siria. Justiniano atravesaría el monumento en su visita a la ciudad, sede donde se guardaban las reliquias de san Jorge. El modelo parece deudor de formas semejantes a las que inspiraron una moneda de Alejandro Severo (222-235) acuñada en Anazarbus⁵⁸⁶, así como en otras entradas monumentales como la puerta Dorada de Jerusalén (s. V d. C.), que emplea un “arco sirio” doble⁵⁸⁷.

⁵⁸³ Weitzmann 1979, p. 454.

⁵⁸⁴ En general *vid.* Brandenburg 2005, pp. 200-213; Rizzi 2008.

⁵⁸⁵ Ulbert 2006, pp. 280-286; Valdés Fernández 2006, pp. 413-414; Karnapp 1976, pp. 37-44. Testimonia su construcción Procopio de Cesarea, *De Aedificiis*, II, 9, 3-9.

⁵⁸⁶ Ziegler 2003-2004.

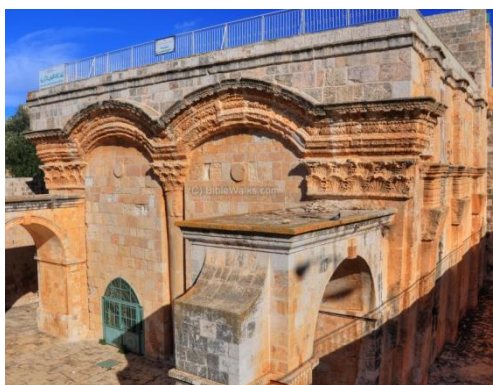
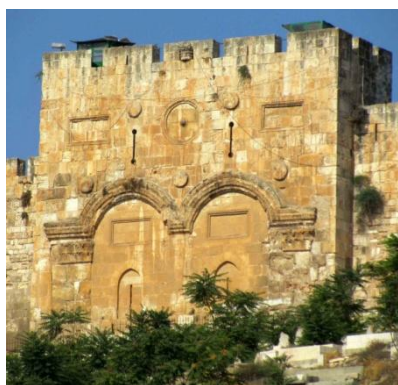
⁵⁸⁷ La puerta de ciudad con dos vanos es frecuente en el ámbito romano –como la puerta Negra de Tréveris–, pues de este modo se controlaba el tránsito hacia de entrada y de salida respectivamente por cada uno de los arcos. El modelo



Fachada norte de la puerta de Resafa.



Moneda de época de Alejandro Severo acuñada en Anazarbus.



Vistas exterior e interior de la Puerta Dorada, Jerusalén.

Durante el reinado de Teodosio II (r. 401-450) se construye el palacio del *Boukoleon* en Constantinopla, cuya logia marítima ofrece una solución de trífora formada por un arco en mitra flanqueado por dos arcos de medio punto rebajados, los extremos a su vez se decoran con sendos leones; el motivo gozó de cierto éxito en la arquitectura y la iconografía, entre cuyos ejemplos destaca el plato de Aquiles (inicios s. IV d. C.)⁵⁸⁸. Asimismo, existe un motivo que varía sobre éste

pasa a la Edad Media como motivo de prestigio, por ejemplo en la puerta de Azabacherías de la catedral de Santiago de Compostela.

⁵⁸⁸ Sobre dicho palacio *vid.* Carile 2012, pp. 15-16, 159, 163-164. Brown cita este motivo en relación con el plato de Aquiles de la Biblioteca Nacional de Francia (s. IV d. C., pero datado incorrectamente en época antonina en tiempos de

y que podría recordar asimismo a la “serliana”, se trata de la trífora formada por arco de medio punto flanqueado por dos arcos en mitra, composición habitual al menos hasta el s. VI d. C. en ámbito constantinopolitano, por ejemplo en pesos oficiales⁵⁸⁹.



Restos de la fachada marítima del *Boukoleon* en el s. XIX, Constantinopla.



Plato de Aquiles, Biblioteca Nacional de Francia.

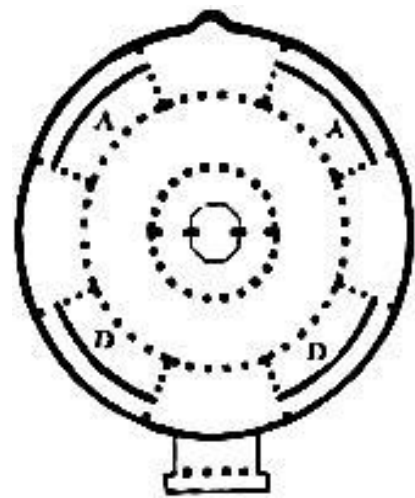


Pesos constantinopolitanos del s. VI (Callegher 2008, nn. 3-5).

Brown), aunque lo separa del estudio del “dintel arcuado” (Brown 1942, nota 41 *infra* p. 398), no obstante, resulta un ejemplo fundamental para el estudio de la tríforas en general.

⁵⁸⁹ En general *vid.* Callegher 2008.

La arcada triple con arco central mayor y con connotaciones de prestigio llega hasta edificios como el baptisterio Neoniano de Rávena (segunda mitad s.V d. C.)⁵⁹⁰, donde se emplea como ventana y se engloba en un arco abarcante, como sucede también en ejemplos bizantinos abundantemente, como en Santos Sergio y Baco (s. VI d. C.) y con especial fortuna en San Vitale de Rávena (consagrada en 547). En esta última, la arcada triple articula las exedras y el ábside, incluyendo el piso de tribuna; asimismo, en el ábside se emplea en la ventana que sirve de fondo a la cátedra y en que corona el conjunto, contribuyendo de este modo a acentuar el carácter escenográfico del ambiente a partir de un sabio manejo del juego de luces. Semejante juego lumínico se empleará a principios del s. XVI en el testero de la sala Regia del Vaticano, destinado al trono papal. Por otro lado, el tipo de planta y el sistema de arcadas triples se retoman en la capilla palatina de Aquisgrán, como veremos.



Santo Stefano Rotondo, Roma.

⁵⁹⁰ El edificio, de planta octogonal, fue construido bajo el pontificado de Urso (ca. 399-426) siguiendo modelos milaneses, como parte del gran complejo episcopal con que se dotó a la ciudad, después de que en el año 402 el emperador Honorio (395-402) instalase en ella su corte. A este periodo se atribuyen los mosaicos de los profetas envueltos en acantos, que decoran las enjutas de los arcos inferiores. Sobre cada uno de ellos se alza una triple arcada de estuco, correspondiente al mismo periodo, que encuadra una ventana y dos edículos laterales, donde encontraron acomodo imágenes de profetas menores. Cada triple arcada se halla inscrita, a su vez, en un gran arco, añadido con posterioridad a 450 y ornamentado con motivos vegetales en estuco. Según parece, originalmente el baptisterio carecía de cubierta abovedada. Fue el obispo Neón (ca.451-473) quien, a principios de la segunda mitad del siglo V, hizo construir la cúpula y decorarla con mosaicos inspirados en la iconografía imperial de época teodosiana. *Vid.* Fuentes Hinojo, Parada López de Corselas e. p. (con bibliografía).



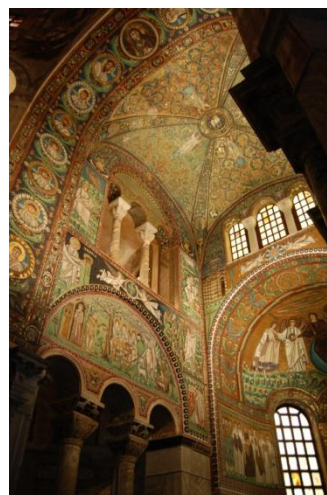
Antigua iglesia de los Santos Mártires Sergio y Baco, Constantinopla.



Baptisterio Neoniano o de los Ortodoxos, Rávena.



San Vitale, Rávena.



San Vitale, Rávena.

Por influencia bizantina, composiciones semejantes a las vistas en Constantinopla y Rávena se emplearon para articular y potenciar la fachada de la gran mezquita de Damasco (h. 705 d. C.), que ciertamente recuerda en su distribución al mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo, tanto por su cuerpo central como por las alas que lo flanquean, aunque la solución del frontón es diversa y además se añade la trifora sobre el acceso. Por pervivencia tardoantigua e influencia bizantina, la triple arcada también se empleó en ámbito omeya como acceso monumental, enmarcada por amplio alfiz, en el castillo-palacio de Mschatta (h. 743-744 d. C.)⁵⁹¹. Tal vez este tipo de soluciones tan difundidas serían el caldo de cultivo adecuado en Occidente para la creación del triforio medieval. En castillos omeyas del desierto sirio también se retoma con entusiasmo el “arco sirio”, en fachadas como las del Qasr al-Hayr al-Gharbi (h. 727) y el Qasr al-Hayr al-Sharqi (h. 728-729 d. C.), e incluso para formar una secuencia de “serlianas” en la decoración en estuco del tambor de la cúpula sobre el *frigidarium* del castillo de Khirbat al-Mafjar (h. 743-744 d. C.)⁵⁹².



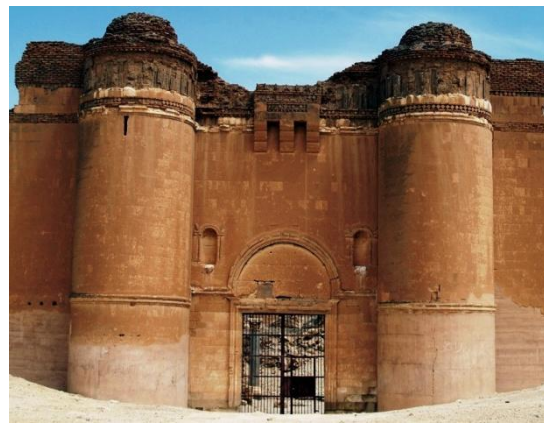
Gran mezquita de Damasco.

⁵⁹¹ En general, sobre el periodo omeya *vid.* Grabar 2000; sobre los castillos del desierto especialmente pp. 46ss.

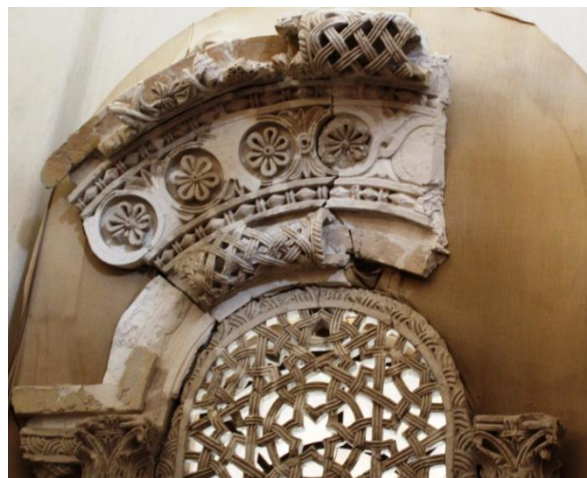
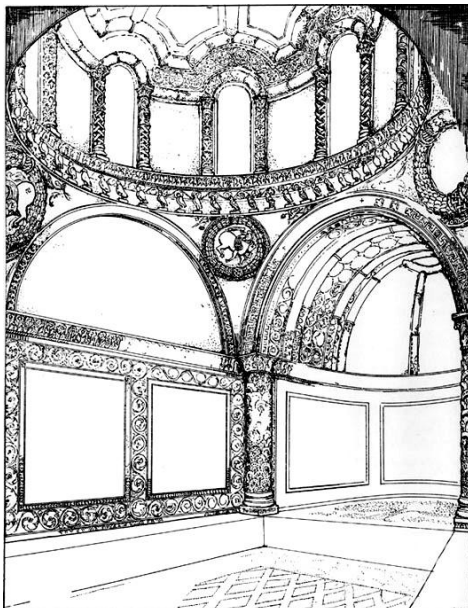
⁵⁹² *Ibid.*, pp. 173-174.



Arco de acceso al castillo-palacio de Mschatta.



Fachadas del Qasr al-Hayr al-Gharbi y el Qasr al-Hayr al-Sharqi.



Reconstrucción y restos del *frigidarium* de Khirbat al-Mafjar.

Con respecto a Hispania, ya hemos visto las posibles pervivencias de la “serliana” en Carranque, Cercadilla y la Cocosa, así como el importante referente del disco de Teodosio. Sin embargo, la estructura dominante, al menos por cuanto afecta a la iconografía tardorromana y la evidencia arquitectónica en edificios hispanovisigodos, es la arcada triple, composición que pervive en edificios del llamado “prerrománico” astur que pueden considerarse tardoantiguos, aunque por su datación los estudiaremos en el apéndice dedicado a la Edad Media.

Varias piezas atestiguan la importancia concedida a la arcada triple en Hispania, desde periodo romano hasta época visigoda, como el fragmento de lápida procedente de Clunia conservada en la casa de José Marina en Peñalba de Castro⁵⁹³, la estela de Ambata Aionca (ss. I-II d. C.) hallada en Lara de los Infantes (Museo de Burgos, Inv. 360)⁵⁹⁴, el fragmento de la lápida de Lucrecia (s. IV) hallada en Villaventín (Museo de Burgos, Inv. 4588)⁵⁹⁵, el mosaico de Vitalis de Tossa del Mar⁵⁹⁶, entre otras⁵⁹⁷. La decoración parietal del *oecus* de la villa de Materno en Carranque, si su reconstrucción es correcta, incluye la arcada triple en una fachada tetrástila rematada por frontón, aunque éste se encuentra separado de la trífora por el entablamento⁵⁹⁸. Entre las piezas hispanorromanas tardías o visigodas se encuentran la interesante tapa de sarcófago (ss. V-VII) hallada en el río Asabón el 25 de mayo de 2010, la placa visigoda del Museo de León (s. VI ?), el epitafio de Silvia Anulla hallado en Miranda do Douro (Museu do Abade Baçal, Braganza)⁵⁹⁹ y una estela procedente de Favaio (antigua Aqua Flaviae)⁶⁰⁰. Por su parte, la placa con crismón (s. VI) de la iglesia visigoda construida sobre la villa de Fortunatus en Fraga, informa sobre la pervivencia de la combinación de arquería y dintel.



Fragmento de lápida procedente de Clunia, casa de José Marina, Peñalba de Castro.
Fragmento de la lápida de Lucrecia procedente de Clunia, Museo de Burgos.

⁵⁹³ Palol, Vilella 1987, n. 111, p. 58.

⁵⁹⁴ HEpOL 25693.

⁵⁹⁵ HEpOL 25692.

⁵⁹⁶ Gómez Pallarés 1997, n. G I 6, pp. 99-101 (con bibliografía).

⁵⁹⁷ Como los epitafios de Iunia Ambata (CIL II 5827; HEpOL 12124) y de Calpurnia (HEpOL 6674).

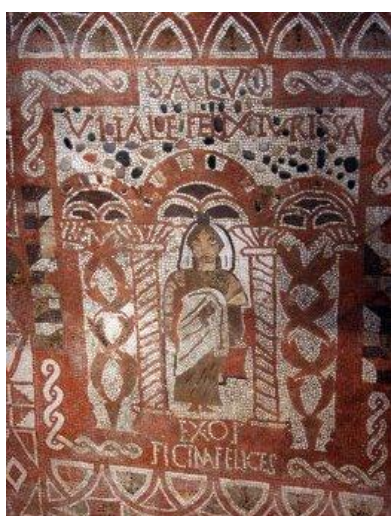
⁵⁹⁸ García-Entero, Vidal Álvarez 2012, p. 149.

⁵⁹⁹ HEpOL 24838.

⁶⁰⁰ HEpOL 6794.



Estela de Ambata Aionca, procedente de Lara de los Infantes. ss. I-II d. C, Museo de Burgos.



Mosaico de Vitalis (fines s. IV - principios s. V), Tossa de Mar, Museo Municipal.



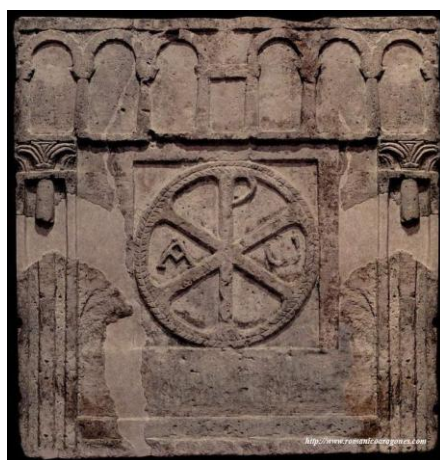
Reconstrucción de la decoración parietal del *oecus* de la villa de Materno en Carranque. Centro de Interpretación del Parque Arqueológico de Carranque (García-Entero, Vidal Álvarez 2012, fig. 9).



Tapa de sarcófago (ss. V-VII) hallada en el río Asabón el 25 de mayo de 2010.



Estela visigoda, Museo de León. Epitafio de Silvia Anulla, Miranda do Douro, Museu do Abade Baçal, Braganza. Estela procedente de Favaios (Aqua Flaviae), Alijó, Vila Real.

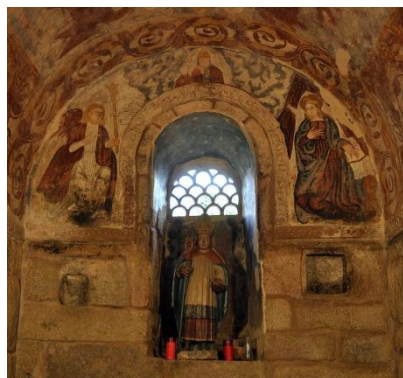
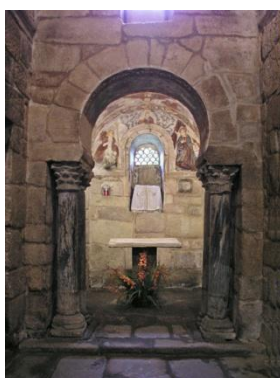


Placa (s. VI) de la iglesia visigoda construida sobre la villa de Fortunatus, Fraga (Estado actual y reconstrucción por A. García Omedes).

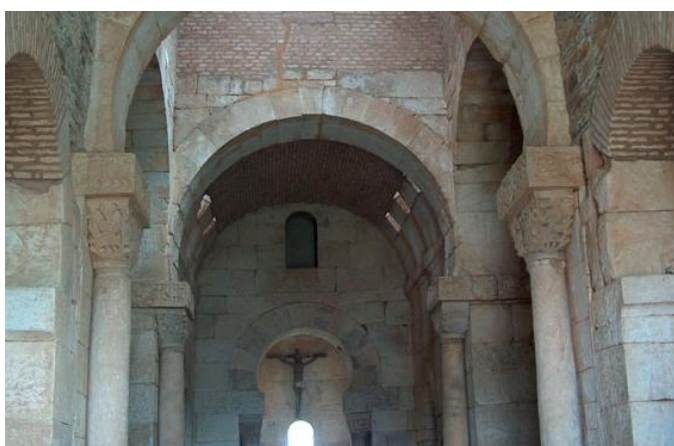
La combinación de arco y dintel –o a veces una simple moldura– para dar lugar a una suerte de “arco sirio” alcanza a varias iglesias hispanovisigodas, como San Pedro de Balsemao, Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), Santa Comba de Bande, San Pedro de la Nave y Ventas Blancas⁶⁰¹. La arcada triple se emplea en ejemplos hispanovisigodos como la cabecera de la cripta de San Antolín de la catedral de Palencia y San Fructuoso de Montelios en Braga (s. VII d. C.).



Detalle del arco triunfal de San Pedro de Balsemao. Santa Eulalia de Bóveda.

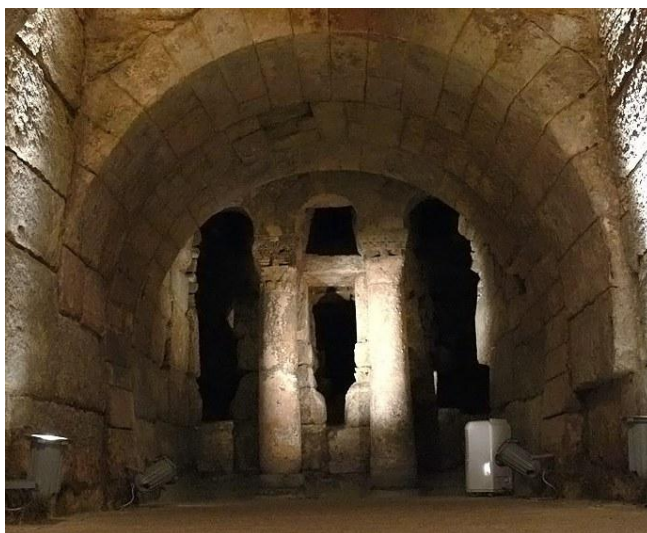


Santa Comba de Bande.



Iglesias de San Pedro de la Nave y Ventas Blancas.

⁶⁰¹ Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988, pp. 200-201. Los autores incluyen también Quintanilla de las Viñas, aunque admiten que recoge el motivo de modo mucho menos claro.



Interior de San Fructuoso de Montelios

APÉNDICE 2: EDAD MEDIA

Una difusa Antigüedad: el prestigio del referente clásico, metamorfosis y manipulaciones

Como hemos visto, en la Antigüedad Tardía se asiste a una paulatina disolución de la sintaxis clásica, de su sistema de proporciones y de la mecánica combinatoria de los órdenes, aunque se conserva su capacidad de recristalización en algunos ejemplos y perviven algunos motivos aisladamente. Se observa asimismo una fuerte tendencia por el decorativismo y la sobreabundancia de arcos. Como novedad importante de cara a la Edad Media destacaba tempranamente la fachada monumental con “serliana” entre torres y rematada por frontón triangular, como en los propileos del templo de Júpiter en Baalbeck y en una moneda de *Capitolias* y otra de *Abila* de época de Marco Aurelio y Heliogábalo respectivamente. Sucesivamente, se tenderá a sustituir los dinteles por arcos y la “serliana” por la arcada triple.

La potencia del referente imperial era variable dependiendo de la cercanía con los centros del poder. Es razonable pensar que en regiones como Hispania tuvieran mayor protagonismo las arquitecturas “cívicas” y de los poderes locales como fuente de pervivencias, frente al modelo imperial directo, aunque tampoco ha de olvidarse que la península Ibérica gozó de una potente romanización en el bajo Imperio y que sus élites estaban muy vinculadas con el poder imperial⁶⁰². También otras vías, de carácter ideológico, que iban acompañadas de su expresión gráfica correspondiente, sirvieron de transmisores de modelos arraigados en la imagen del emperador y su corte. Al iniciar su visión del Trono, san Juan se expresa en los mismos términos que describirían una recepción imperial: “después de esto miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo; y la primera voz que oí, como de trompeta, hablando conmigo, dijo: sube acá, y yo te mostraré (...) Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado” (Ap. 4:1-2). La voz procede de un ángel con la función de *nomenclator* o chambelán, que conduce al santo a través de la puerta a un espacio donde el emperador-Dios recibe a los Ancianos, que le rinden pleitesía. Algo similar ocurre en el marfil bizantino del British Museum (h. 525-550) en el que un ángel se dirige al espectador desde una puerta con “dintel arcuado” y tímpano avenerado⁶⁰³; siglos después, en un Beato hispano (c. 1180) una escena semejante que ilustra el mismo momento descrito en el *Apocalipsis* emplea una triple arcada como enmarcación de Cristo en majestad entre ángeles. En la parte inferior, otro ángel hace las veces de chambelán. La triple arcada, simplificada, se usa en un relicario románico realizado en plata conservado en la catedral de Zara, que representa a Cristo entronizado entre santos. Un curioso ejemplo que podría reunir el *spolium in se* y el *spolium in se* es la representación cosmatesca de san Pedro entronizado en las Grutas Vaticanas, para la cual se reutiliza una estatua antigua de un pedagogo y se emplea un enmarque arquitectónico prestigioso imitando composiciones clásicas próximas a la “serliana”, apoyada sobre columnas torsas de acanaladuras heliciodales y con máscaras en el entablamento.

⁶⁰² No es momento de valorar la relevancia cultural y política de Hispania en el bajo Imperio y su herencia en figuras como san Isidoro, aspectos sobradamente conocidos. Recordemos únicamente que obras de primer orden como el *missorium* de Teodosio nos hablan de las imágenes a las cuales estaba acostumbrado el público hispano.

⁶⁰³ Para entender la importancia simbólica de estos elementos arquitectónicos: Brown, D. F., “The Arcuated Lintel and Its Symbolic Interpretation in Late Antique Art”, *American Journal of Archaeology*, 46, 3, 1942, pp. 389-399; Swoboda, K. M., “The Problem of the Iconography of Late Antique and Early Mediaeval Palaces”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 20, 2, 1961, pp. 78-89.



Marfil bizantino, s. VI, British Museum, Londres, Inv. OA.9999. Miniatura de un Beato hispano, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 1991.232.3. Relicario románico de la catedral de Zara.



San Pedro entronizado, Grutas Vaticanas.

Algunos elementos de la arquitectura romana son perceptibles en el arte astur, que puede considerarse el “canto del cisne” de la Antigüedad en la Península Ibérica –como defiende I. G. Bango Torviso⁶⁰⁴–, ejemplo único en Europa de pervivencia de técnicas constructivas en piedra y abovedamientos⁶⁰⁵, composiciones arquitectónicas e incluso conjuntos pictóricos de sabor antiquizante, como el de San Julián de los Prados. Estas pinturas remiten al arte romano imperial; en ellas encontramos un frontis con arcada triple semejante al representado en la villa de Materno en Carranque. Por su parte, el *aula regia* ovetense, hoy Santa María del Naranco, presenta dos

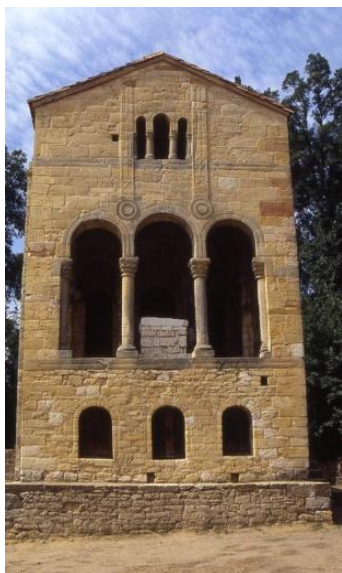
⁶⁰⁴ El estudioso considera el arte de la época de la monarquía astur como todavía tardoantiguo, *vid.* Bango Torviso 1995; Bango Torviso 2001, pp. 11, 241-243, 305-309; Bango Torviso 2012, pp. 67-73.

⁶⁰⁵ El aprecio por la edificación en piedra, pero más concretamente en sistema arcuado o abovedado, se refleja en las fuentes. La *Crónica Albeldense* (h. 885) señala que «en el lugar de Lillo [el rey] construyó una iglesia y palacios, con admirable obra de bóveda». La *Crónica ad Sebastianum* (h. 885) se refiere a San Miguel de Lillo como templo “de admirable belleza y hermosura perfecta y, para no referirme a otras de sus hermosuras, tiene una bóveda apoyada en varios arcos, y está construida solamente con cal y piedra; si alguien quisiera ver edificio similar a ese, no lo hallaría en España”. En la *Crónica Silense* (h. 1115) se dice del palacio del Naranco: “un palacio sin madera, de admirable fábrica y abovedado abajo y en lo alto, el cual fue convertido en iglesia después”, *vid.* Arias Páramo 2008, p. 41.

hastiales, fastigios o “frontis de glorificación” que son una plausible reminiscencia de la “serliana”, a través de su transformación en arcada triple en la que se destaca el vano central. Servían además como escenario de ceremonias cortesanas⁶⁰⁶. Asimismo, estructura semejante se utiliza en el testero de San Julián de los Prados, la cual da acceso a una cámara recóndita ubicada sobre el altar, de función desconocida –posiblemente simbólica– y únicamente accesible desde el exterior⁶⁰⁷. Ventanas muy similares, aunque con conexión directa con la zona del altar, se emplean en otras iglesias astures como San Pedro de Nora y San Tirso de Oviedo.



Detalle de la decoración pictórica de San Julián de los Prados, Oviedo.



Hastial oriental, Santa María del Naranco, Oviedo.

⁶⁰⁶ Marín Valdés 1993-1994. En el palacio del Naranco tal vez estuvieron también las jambas hoy insertas en la puerta de San Miguel de Lillo que copian el díptico consular de Aerobindus –o uno con el mismo esquema– *vid.* Arias Páramo 2010.

⁶⁰⁷ En general, sobre estos ejemplos *vid.* Marín Valdés 1993; Marín Valdés 1993-1994. Sobre el papel de la arcada triple en el arte tardoantiguo y medieval hispano *vid.* Sastre de Diego 2004, pp. 114-116; Moráis Morán 2009b.



La pervivencia del uso de escenografías simbólicas: celebración litúrgico-folclórica en Santa María del Naranco, con asistencia del arzobispo de Oviedo (junio 2007).



Jamba de San Miguel de Lillo y su hipotética colocación original en Santa María del Naranco (Arias Páramo 2010, fig. 13).

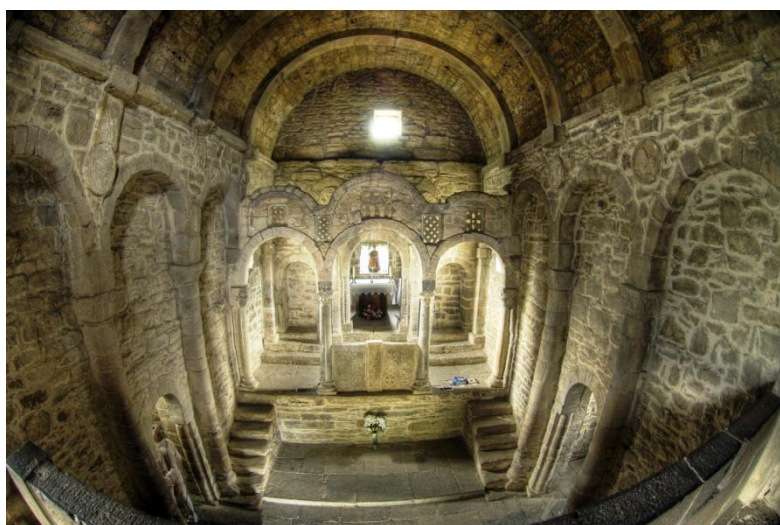


Testeros orientales de Santa María del Naranco y de San Julián de los Prados.



Ventana central del ábside de San Pedro de Nora y de San Tirso en Oviedo.

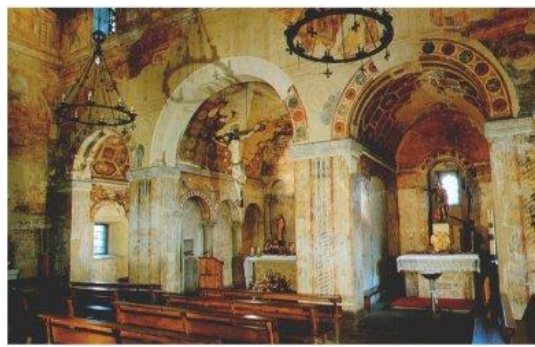
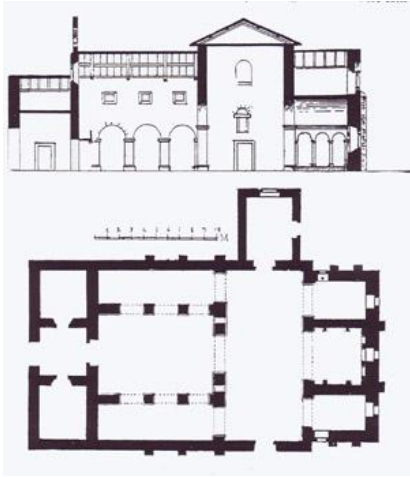
Pero quizás resulten más interesantes las arcadas triples del interior otras tantas iglesias astures. En Santa Cristina de Lena se forma un cancel de altar que recuerda la *pergula* paleocristiana. Sobre este tipo de composiciones, I. Sastre de Diego comenta: “También el soporte material, el arco de triunfo, pervivirá pero no siempre de una manera tan evidente. Desprendido de todo ese ropaje pagano, la forma constructiva, especialmente en su composición de triple vano con el central más ancho, se emplearán la arquitectura tardoantigua y altomedieval como elemento señalizador del punto central del edificio. Este es el esquema de los iconostasis de las iglesias, que separan real y simbólicamente a los fieles –dimensión terrena– de los clérigos –dimensión divina; o lo que es lo mismo, el recinto de los laicos del sacro sancta sanctorum, donde Cristo se hace presente y al que sólo pueden acceder los sacerdotes consagrados a Dios”⁶⁰⁸.



Interior de Santa Cristina de Lena.

En San Julián de los Prados se forma una refinadísima solución, pues en la nave se coloca un arco triple, otro arco triple enmarca los ábsides y el ábside central se cierra con una arcada también triple. Esta misma arcada se repite en el ábside de San Salvador de Priesca. Una basa de San Miguel de Lillo recoge una ambigua composición basada en el mismo tipo de arcada o bien en “serlianas” en secuencia.

⁶⁰⁸ Sastre de Diego 2004, p. 114.



San Julián de los Prados, Oviedo.

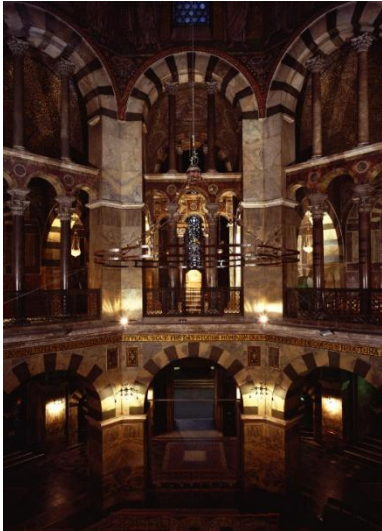


San Salvador de Priesca.



Basa de San Miguel de Lillo, Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo.

En otro “canto del cisne” de la Antigüedad, el arte carolingio, Eudes de Metz empleó la trífora inserta en un arco mayor para articular cada lado de la tribuna de la capilla palatina de Aquisgrán (790-805). Carlomagno se situaría en un trono situado en dicho espacio y enmarcado por la trífora sobre el eje axial.



Capilla palatina de Aquisgrán.

Las grandes fachadas como la del monasterio de San Simeón el Estilita o la representación de la del palacio de Teodorico en el mosaico de San Apollinare Nuovo de Rávena, testimonian la transición hacia un sistema en el que el arco desempeñará un papel de gran importancia como elemento compositivo. De ahí tríforas como las que hemos visto en el arte hispanovisigodo y otras del s. X como la de San Miguel de Escalada o las que cuajan el arte andalusí en ambientes palatinos como Madinat al-Zahra, en la residencia califal, la vivienda 14, la casa de Yafar, en el salón de Abd al-Rahman III y en el Salón Rico⁶⁰⁹.

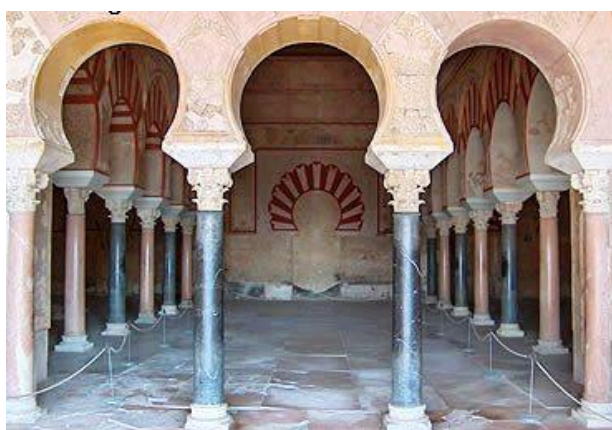


Interior de San Miguel de Escalada.

⁶⁰⁹ La revisión general sobre Madinat al-Zahra más actualizada es Vallejo Triano 2010. Sobre las arcadas triples citadas ibid. pp. 373ss.



Fachadas de la casa de Yafar y del salón de Abd al-Rahman III, Madinat al-Zahra.



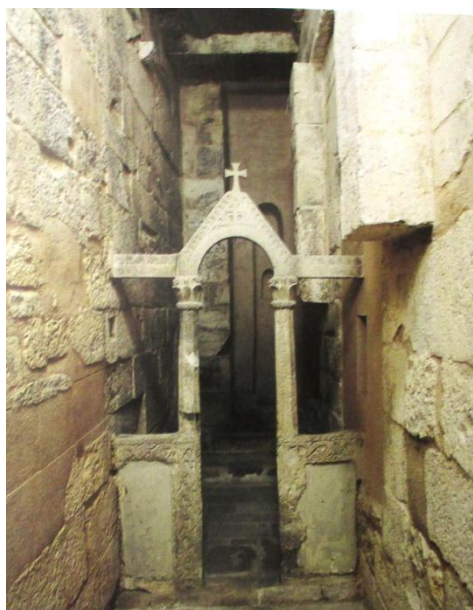
Acceso al Salón Rico, Madinat al-Zahra.

¿Sobrevivió la “serliana”?

Tal vez el aprecio por este tipo de estructuras en la Alta Edad Media supuso la práctica desaparición de la “serliana” como tal, aunque ésta sobrevivió alterada en canceles de altar, fachadas monumentales y miniaturas. Los ejemplos más destacables de pervivencia en canceles de altar del periodo medieval se sitúan, no por casualidad, en Croacia, entre los ss. IX y XI. El más completo es el perteneciente a San Martín de Split (s. XI), iglesia que aprovecha una de las galerías de guardia del palacio de Diocleciano⁶¹⁰. Su cancel, resuelto en “serliana” con “frontón sirio” semejante al del palacio, incluye la inscripción del presbítero Dominik con dedicatoria a S. Martín, la Virgen y el papa Gregorio. También en Croacia se conservan al menos otros dos ejemplos de “frontón sirio” muy similares al de San Martín, que pudieron formar parte de sendas “serlianas”; nos referimos al ejemplo que contiene el nombre del duque Mucimir (c. 882-910) conservado en el Museum of Croatian Archaeological Monuments en Split, procedente de a iglesia de San Lucas de Uzdolje, cerca de Knina⁶¹¹. El “arco sirio”, por su parte, pervive con gran fuerza en iglesias armenias, entre las que destaca la catedral de Ani (acabada en 1001 o 1010).

⁶¹⁰ Jakšić 2003, pp. 187-188.

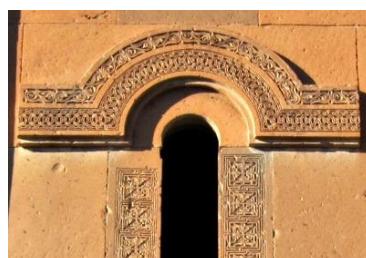
⁶¹¹ Stalley 2013, p. 163.



Interior de San Martín de Split.

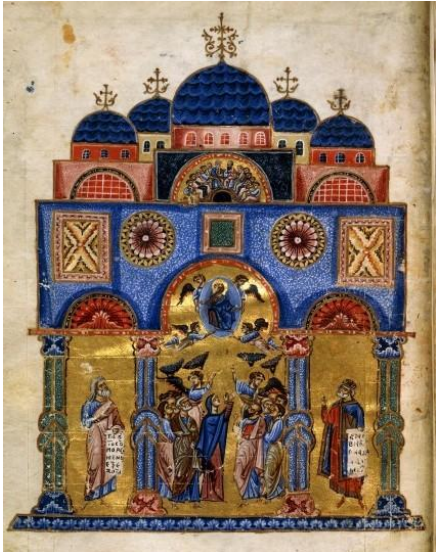


Piezas procedentes de San Lucas de Uzdolje y su entorno.



Catedral de Ani, Armenia.

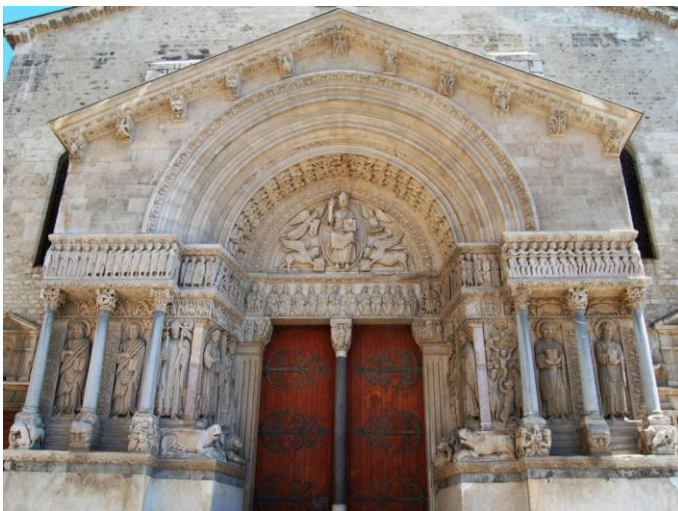
Entre las fachadas monumentales más destacables por conservar ritmos y/o motivos clásicos semejantes a la “serliana”, se ha de incluir la portada de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla recogida en la miniatura de las homilías de Jacobo Kokkinobaphos (h. 1100-1150) de la Biblioteca Nacional de Francia (Gr. 1208, fol. 3v) –cuyo esquema con dinteles y arcos recuerda el de la sala de recepciones de Parenzo–, así como las de Saint Gilles du Gard (s. XII), Saint Trophime de Arlés (s. XII) y la catedral de Civita Castellana (h. 1210, obra de los Cosmati).



Iglesia de los Stos. Apóstoles de Constantinopla en las homilías de Jacobo Kokkinobaphos.



Portada de la iglesia de Saint Gilles du Gard.



Portada de la iglesia de San Trophime de Arlés.



Catedral de Civitella Castellana.

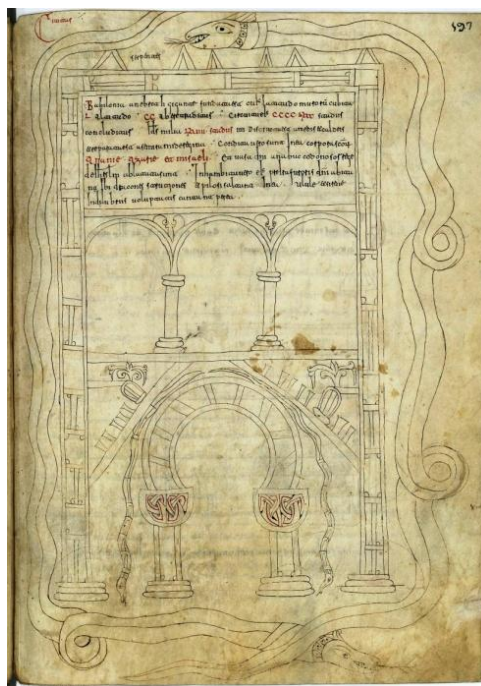
Pese a ello, la tónica general de la fachada regia medieval tiene más que ver con ejemplos como la Porta Ferrada de San Felú de Guixols, con su sistema de superposición de grupos de arcos menores sobre uno mayor, que a su vez deriva de ejemplos como la *Porta Aurea* de Spalato y que también se emplea en el arte andalusí (gran arco sobre el que se coloca friso de arquillos entrecruzados)⁶¹² y en imágenes relacionadas con la arquitectura del poder como las representaciones de Babilonia en el Beato Morgan o Escalada (Pierpont Morgan Library, Nueva York, Ms. M.644, fol. 202v) y –además con triple arcada– en el Códice de Roda (Real Academia de la Historia, Madrid, cód. 78, fol. 197r), ambos del s. X. Esta idea de superposición de dos pisos o dos niveles de arcos tenía gran aceptación y recordaba a entornos regios, como resulta evidente en las escenas cortesanas del bordado de Bayeux (década 1070 d. C.) y en el *Codex Calixtinus*, donde se relata que “[la catedral de Santiago] está edificada doblemente como un palacio real; quien por arriba va a través de las naves del triforio, aunque suba triste se anima y alegra al ver la espléndida belleza de este templo”⁶¹³. Muchos palacios hispanos medievales tuvieron esta estructura, como el palacio Gelmírez en Santiago de Compostela.



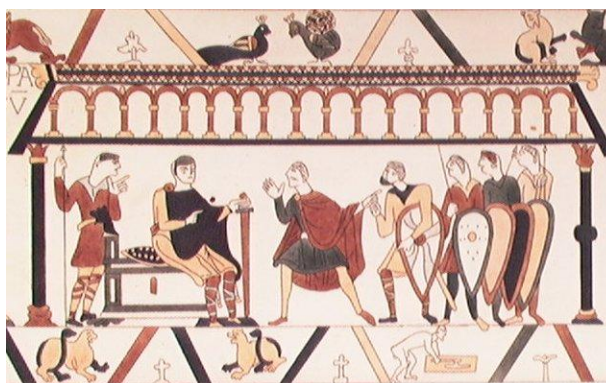
Porta Ferrada, Sant Feliú de Guixols.

⁶¹² En general *vid.* Swoboda 1961, pp. 78-89.

⁶¹³ *Codex Calixtinus*, lib. V, cap. IX, De la medida de la iglesia.



Representaciones de Babilonia del Beato Morgan y el Códice de Roda.



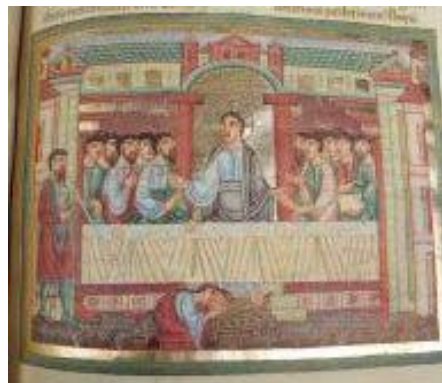
Detalles del bordado de Bayeux con escenas cortesanas.

La arcada triple, con el arco central de mayores dimensiones, continúa siendo la gran protagonista del Medioevo, confiriendo un aura de dignidad y prestigio antiquizante a los personajes que acoge, especialmente en la miniatura carolingia⁶¹⁴. Así sucede en la representación de san Marcos en el Evangelionario de la Sainte Chapelle de París (Bibliothèque Nationale de France, París, Lat. 8851, fol 52v), datable entre 984 y 1002, o en la miniatura de dedicación y en Cristo entre los doctores, de los Evangelios de Enrique III, realizados en el monasterio de Echternach (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Codex Aureus Escorialensis, fol 3r.). No obstante, en algunas representaciones en las que el poso clásico tiene más fuerza, pervive una “serliana” simplificada, normalmente ligada a edificios de gran prestigio, como el templo de Jerusalén en la Presentación incluida en el Libro de perícopas de Salzburgo (Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, Clm 15713, fol. 24v), de h. 1020, procedente del monasterio de St. Peter en Salzburgo. Reminiscencias del motivo se emplean también en los citados Evangelios de Enrique III, en escenas como la Presentación y las varias dedicadas a la Última Cena.

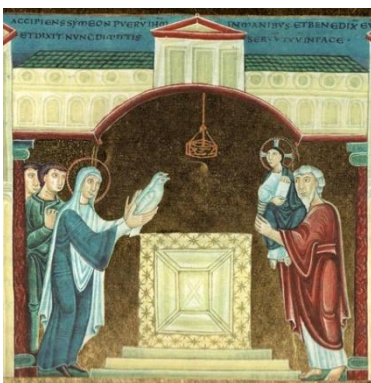
⁶¹⁴ En general, sobre las obras que citamos *vid.* Walther, Wolf 2003.



San Marcos en el Evangelionario de la Sainte Chapelle de París. Miniatura de dedicación (la Virgen recibiendo el homenaje de Enrique III y su esposa Inés), Evangelios de Enrique III.



Cristo entre los doctores y Última Cena, Evangelios de Enrique III.



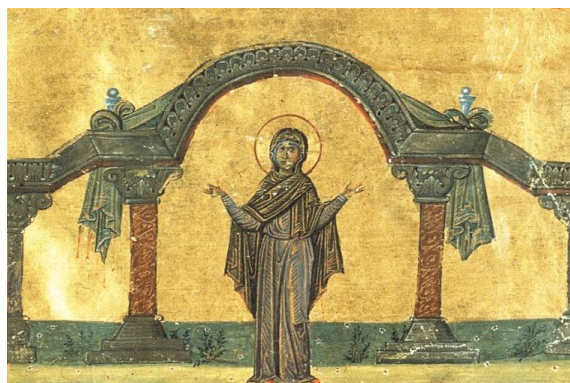
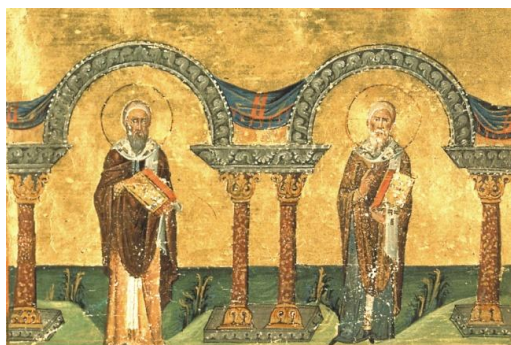
Presentación y Última Cena, Evangelios de Enrique III.



Presentación en el templo, Libro de perícopas de Salzburgo.

En Bizancio, el referente clásico sigo gozando de gran actualidad, recordando producciones como el Dioscórides de Viena citado en el capítulo precedente. Una obra de miniatura rica en “arcos sirios” y “serlianas” es el Martirologio o Menologio de Basilio II (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Gr. 1613), encargado por dicho emperador bizantino (r. 976-1025)⁶¹⁵. Recoge variantes de sumo interés para conocer la situación en la que se encontraba las fórmulas que venimos tratando. Se emplean bíforas y triforas, así como la alternancia de arcos semicirculares y en mitra, para enmarcar personajes (santos e incluso una emperatriz) y lugares sacros (como el templo en la Presentación).

⁶¹⁵ Sobre dicha obra en general *vid.* D’Aiuto 2008.



Diversas miniaturas del Menologio de Basilio II, Biblioteca Apostólica Vaticana.

El uso de la “serliana” y la arcada triple, tal vez por influencias de la arquitectura local o de modelos bizantinos como las miniaturas citadas, es importante en la ciudad de Roma y la corte pontificia. De este modo, perviven representaciones muy semejantes a las de la numismática clásica o al disco de Teodosio para representar la *Mater Ecclesia* en las puertas de bronce firmadas por Uberto y Pietro di Piacenza hoy conservadas en el interior del baptisterio de San Giovanni in Laterano⁶¹⁶, tal vez en origen pertenecientes al palacio papal. En ellas, una “serliana” con arco apuntado y entre torres acoge la personificación de la Iglesia entronizada, con corona y globo (panel superior de la hoja izquierda). Como en la Antigüedad, en la misma imagen se representan simultáneamente el interior (sección de la iglesia) y el exterior (fachada torreada) del templo. El mismo esquema en “serliana” se repite en el panel superior de la hoja derecha, aunque con arco de medio punto y con remates almenados, ¿tal vez en alusión al palacio pontificio? En los dos paneles bajos de la puerta se repite el esquema en “serliana” con arco apuntado, sin figuración, sin torres y sobre un piso bajo con dos arcos de medio punto; la estructura de dos pisos recuerda los palacios medievales. La obra luce una inscripción fechada en el año V del pontificado de Celestino III.

⁶¹⁶ Angeli, Berti 2007, p. 19.



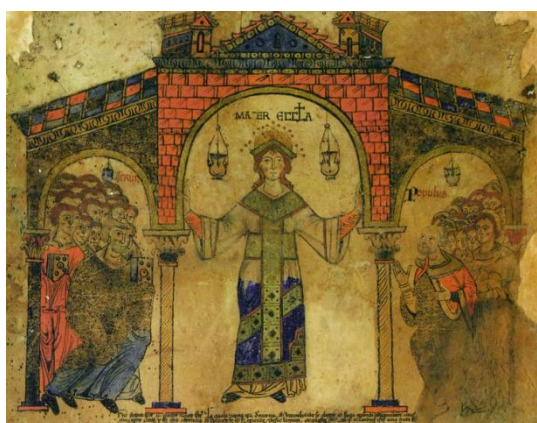
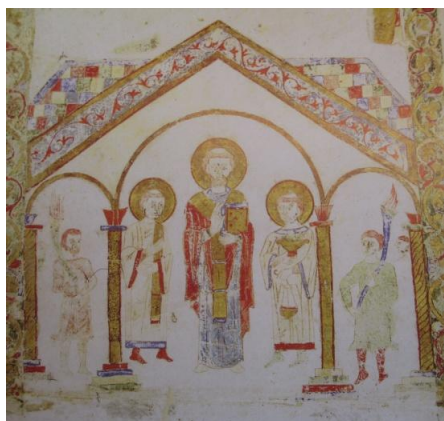
Puerta de bronce de Celestino III (detalle), baptisterio de San Giovanni in Laterano, Roma.



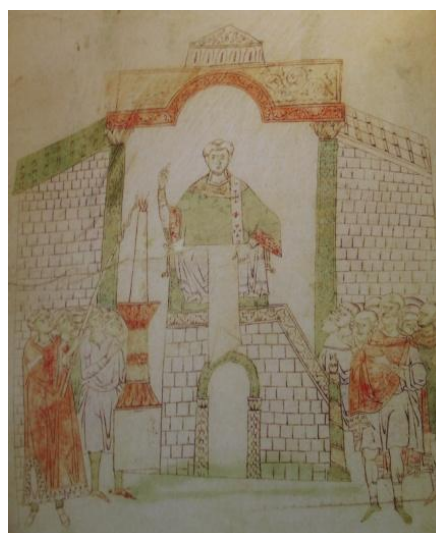
Puerta de bronce de Celestino III (detalles), baptisterio de San Giovanni in Laterano, Roma.

Las diversas copias miniadas del *Exultet* o pregón pascual (ss. XI-XII) recogen también triforas semejantes para representar la *Mater Ecclesia e Populus*, las autoridades espirituales –frente a las temporales, en bífora–, los *fratres carissimi* y escenas litúrgicas como el *sacrificium vespertinum* y la consagración del cirio pascual⁶¹⁷. Estos grandes rollos tienen el texto en un sentido y las imágenes en otro, de modo que servían para que, mientras se iban desplegando, el oficiante leyera el texto y los fieles vieran las imágenes. Éstas repiten por lo general secciones del interior de iglesias –completadas con detalles del exterior–, en las que se desarrollan las escenas a las que alude el texto.

⁶¹⁷ En general, sobre el *Exultet*, vid. Cavallo 1994.



Mater Ecclesia e populus y poder espiritual en diversas versiones del *Exultet*, sur de Italia.



Fratres carissimi y consagración del cirio pascual en diversas versiones del *Exultet* del sur de Italia.



Fratres carissimi y consagración del cirio pascual en diversas versiones del Exultet del sur de Italia.

En el románico italiano se perciben otras posibles pervivencias de motivos deudores de la “serliana” y la arcada triple, en logias como las de la basílica de Sant’Ambrogio de Milán y las catedrales de Módena y Parma, empleadas como balcones de aparición de nombres tan sugestivos como *Porta Regia*. Por otra parte, se experimenta con dinteles y arcos para distribuir el espacio en ejemplos como el ábside de la catedral de Torcello.



Atrio de Sant’Ambrogio de Milán.

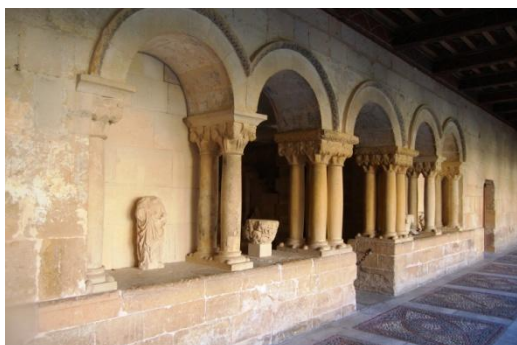


Porta Regia de la catedral de Módena. Portada principal de la catedral de Parma.



Ábside de la catedral de Torcello.

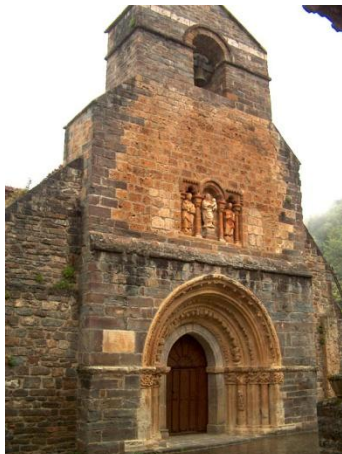
El acceso a las salas capitulares es un lugar donde también se ensayan fachadas de aparato en las que la arcada y el ritmo de los soportes juega un papel importante. En ejemplos como Silos se destaca el vano central doblando el número de columnas. Otra logia de representación que no debemos olvidar es el llamado Mirador de la Reina que formaba parte del palacio real leonés – llamado de Doña Sancha– integrado en el monasterio de Santa María de Carracedo (ss. XII-XIII). En este caso, el ritmo se invierte, pues el arco central es el menor. Asimismo, en microarquitecturas se empleó el arco flanqueado por dos espacios adintelados, como en la fachada de Santa María de Piasca, reelaboración gótica de una composición previa románica, que sirve para enmarcar a una tríada formada por la Virgen, san Pedro y san Pablo.



Acceso a la sala capitular del monasterios de Santo Domingo de Silos.



Mirador de la Reina, monasterio de Santa María de Carracedo.



Iglesia de Santa María de Piasca.

Por otra parte, el “frontón sirio” subsitió en marfiles como los dos ejemplares de la catedral de Sens realizados en la zona del Rhin en el s. XII⁶¹⁸, así como en la Natividad pintada en el interior del baptisterio de Parma (“estilo 1200”, principios s. XIII), cuyo enmarque arquitectónico realza la figura del Niño y recuerda al palacio de Spalato. Otro frontón, en este caso abierto, realza la figura de Herodes ordenando la matanza de los Inicentes. Dichas pinturas poseen una clara influencia bizantina, patente en el llamado “estilo 1200”. El arco inserto en frontón figura en

⁶¹⁸ Venturi 1904, p. 374.

ejemplos también de influencia bizantina como dos escenas de la Maestà pintada por Duccio para la catedral de Siena (1308-1311): la Aparición de Cristo a los apóstoles y la Duda de santo Tomás. Según opinión de Moralejo, el tipo de plegado bizantino de Cristo se emplea “como medio de expresión de sacralidad”⁶¹⁹. Algo semejante podría decirse del enmarque arquitectónico y el tipo de composición, que recuerda a los platos David.



Marfiles románicos de la zona del Rin, catedral de Sens.



Detalle de la Natividad del baptisterio de Parma.

⁶¹⁹ Moralejo 2004, p. 110.

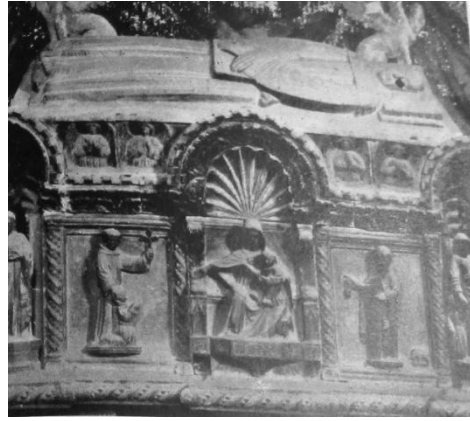


Aparición de Cristo a los apóstoles y Duda de santo Tomás, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

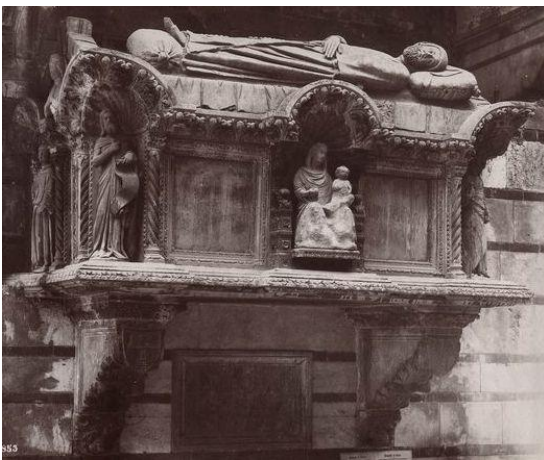
Varios sepulcros del norte de Italia, de la segunda mitad del s. XIV, se inspiran en modelos clásicos como los sarcófagos de Asia Menor del periodo antonino y posteriores. Nos referimos a las sepulturas de Ubertino da Carrara y Jacopo II da Carrara en la iglesia degli Eremitani en Padua y de Rainerio degli Arsendi (m. 1358) en el Chiostro del Santo en Padua, el monumento de Barnaba Morani en San Fermo de Verona, el sepulcro de Giovanni Scaligero (m. 1350) junto a la iglesia de Santa Maria Antica en Verona y el de Barnaba da Morano (m. 1411) en la iglesia de San Fermo de Verona, por Antonio da Mestre. El mismo tipo de sepulcro se emplea en el monumento Savelli en Santa Maria de' Frari de Venecia. Al conjunto, dedicado a dicho príncipe romano comandante de las tropas venecianas y muerto en Padua en 1405, Jacopo della Quercia le añadió el retrato ecuestre –otro motivo clásico– en madera a mediados del s. XV.



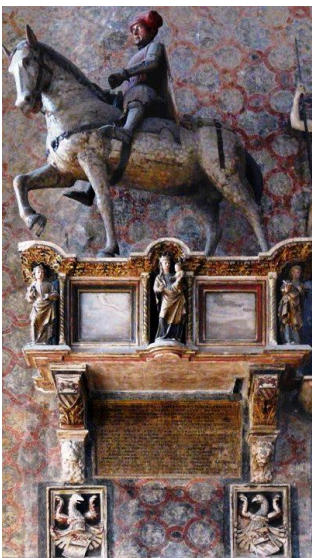
Sepulcros de Ubertino da Carrara y de Jacopo II da Carrara, iglesia degli Eremitani, Padua.



Sepulcro de Rainerio degli Arsendi, Chiostro del Santo, Padua. Monumento de Barnaba Morani, San Fermo, Verona.



Sepulcro de Giovanni Scaligero, junto a la iglesia de Santa Maria Antica, Verona. Sepulcro de Barnaba da Morano, San Fermo, Verona.



Monumento a Paolo Savelli, Santa Maria de' Frari, Venecia

Pervivencias antiquizantes e influencia bizantina –como en el caso de las pinturas del “estilo 1200” del baptisterio de Parma– son también perceptibles en los mosaicos del nártex de San Marco de Venecia dedicados a las historias de José (1260-1280), en cuyos enmarques arquitectónicos se usan “frontones sirios” ya muy simplificados, para enmarcar al faraón con su guardia, a imitación del monarca bizantino. Entre 1303 y 1305 en la capilla Scrovegni en Padua, Giotto pone la pintura al servicio de la arquitectura. Sobre pared oriental el ornamento de arco prosigue en sentido horizontal, apoyándose sobre los delgados soportes, creando campos para aoger los episodios religiosos. Asimismo, en varias palas y edículos italianos se perciben ritmos clásicos y motivos resultado de la metamorfosis de las estructuras que estudiamos, como en el caso del edículo tripartito de San Michele in Borgo en Pisa, realizado por un seguidor de Tino di Camaino (fines s. XIII - principios del XIV), el mosaico de la Anunciación en Santa Maria in Trastevere en Roma obra de Pietro Cavallini (1296-1300), el altar de plata de San Jacopo de Pistoia de Andrea di Jacopo d’Ognabene (1316) y la pala de altar marmórea en la iglesia de San Francesco de Pisa por Tommaso Pisano (h. 1363-1372). Pero tal vez el ejemplo más interesante por su concepción monumental y por el esquema empleado, que recuerda con tanta fuerza ejemplos tardoantiguos como el mosaico del *Pallatium* de San Apollinare Nuovo, sea la fachada de San Francesco de Palermo (1255-1277), donde además se representa a la Virgen entronizada.



Capilla Scrovegni, Padua.



Mosaico con historias de José, nártex de la basílica de San Marco, Venecia.



Edículo en la fachada de San Michele in Borgo, Pisa. Mosaico de la Anunciación, Santa Maria in Trastevere, Roma.



Pala marmórea, iglesia de San Francesco, Pisa.



Pala de altar de plata, San Jacopo de Pistoia.



San Francesco, Palermo.

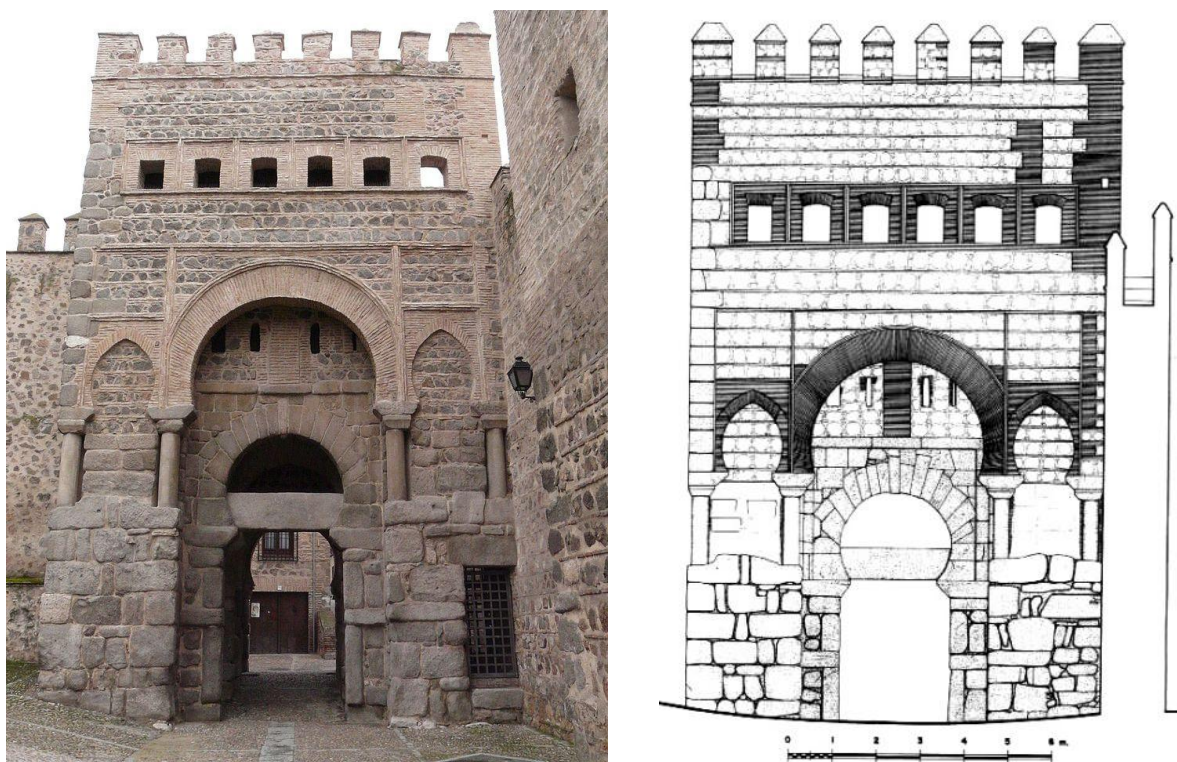
Una de las principales causas de la presencia de motivos y composiciones semejantes vinculadas con el poder en ámbitos de todo el Mediterráneo fue –parafraseando a J. C. Ruiz Souza– que los lenguajes del poder eran compartidos más allá de las formas y de la existencia de modelos únicos⁶²⁰. En dicho contexto, destacó el papel de los reinos peninsulares, influenciados en gran medida por la aportación de Al-Andalus⁶²¹, donde ya se usaba la triple arcada en ambientes palatinos al menos desde el s. X, como los citados de Madinat al-Zahra. Puertas de recuerdo triunfal, en las que se emplean ritmos semejantes al de la “serliana”, jalonaron la Península Ibérica, como sucede con la puerta de Bisagra Vieja de Toledo (fines s. XI – principios s. XII)⁶²². Tal legado, en el s. XIV cuaja en soluciones como las arcadas triples del Palacio de los Leones en la Alhambra de Granada (h. 1362), espacio áulico muy representativo, repleto de loas a Muḥammad V

⁶²⁰ Ruiz Souza 2013a, p. 329.

⁶²¹ Sobre el tema, *vid.* en general Ruiz Souza 2004; Ruiz Souza 2012; Ruiz Souza 2013b.

⁶²² En general *vid.* Ruiz Taboada, Carrobbles Santos 2006; Valdés Fernández 2006, pp. 419-421.

y que podría haber acogido un centro de erudición y el mausoleo de dicho sultán nazarí⁶²³. Además de las triples arcadas con arco central mayor del patio de los Leones, también se emplea dicha composición en los paneles decorativos que flanquean los accesos a la sala de Abencerrajes y la sala de Dos Hermanas⁶²⁴. Resultan muy significativos, puesto que son los únicos esquemas de este tipo en toda la decoración de paneles de yeserías de la Alhambra. Los cuatro ejemplares acogen bajo el arco central un árbol estilizado y el lema del sultanato de Granada, “*wa-lā gālib illā Allāh*” (“no hay vencedor sino Dios” o bien “soberano sólo es Dios”)⁶²⁵, rodeado de otras inscripciones apotropaicas y laudatorias. Pasan los siglos, pero el esquema básico de imagen –en este caso anicónica– del poder del Estado –unida al concepto de la divinidad transferida al soberano garante de la felicidad pública– es muy semejante a lo que veíamos en el disco de Teodosio. Se trata de una solución conceptual y formal útil, no significa que siempre se tuvieran presentes los modelos antiguos, aunque no hemos de descartar el poso siempre presente de dichas tradiciones en el ámbito mediterráneo.

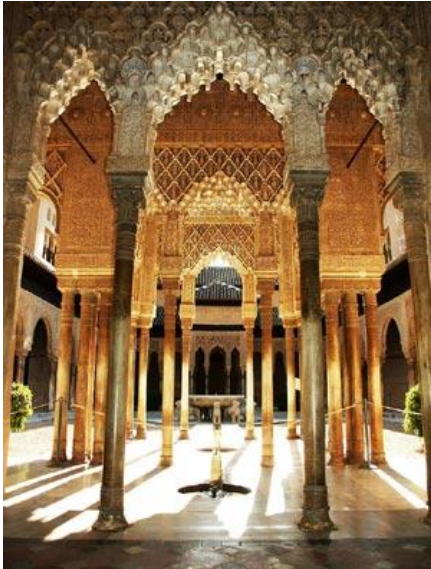


Puerta Vieja de Bisagra, Toledo (dibujo Valdés Fernández 2006, fig. 14).

⁶²³ Ruiz Souza 2001.

⁶²⁴ Puerta Vélchez 2010, pp. 14 (explicación general), 177 (sala de Abencerrajes), 208 (sala de Dos Hermanas).

⁶²⁵ Sobre dicha nueva lectura *vid.* Peña Martín, Vega Martín 2003.



Patio de los Leones, Alhambra de Granada.



يمن (Yumn) Ventura —
cúfico, desdoblada en espejo a ambos lados de la parte superior del arco central.

بركة (Baraka) Bendición —
cúfico, las dos segundas letras formando un arquito que encierra a las dos primeras.

ولا غالب إلا الله No hay vencedor sino Dios —
de las finas astas de sus letras se genera una galería ficticia de tres arcos, con árbol de la vida en su arquito lobulado central, que enlaza por arriba con la anterior.

El resto son formas vegetales en segundo plano que convierten a la obra en un vergel bidimensional y en miniatura.

En el marco:

الفيطة (al-Gibṭa) La dicha —

Decoración arquitectónica con lema nazarí presente en la Sala de Abencerrajes y Sala de Dos Hermanas, Palacio de los Leones, Alhambra de Granada (interpretación de Puerta Vílchez 2010, p. 177).

En la Edad Media primaba el balcón de apariciones en el piso principal de un palacio o bien en un punto dominante de una fortaleza –como en el caso del castillo de Loarre (mediados s. XI)⁶²⁶–, en forma de logia continua o gran ventanal, como en los casos del palacio papal de Viterbo o el de Aviñón (s. XIV). Otros muchos castillos y palacios italianos e hispanos recurrieron a estructuras semejantes, como el Castelnuovo de Nápoles según su representación en la tabla Strozzi (c. 1475)⁶²⁷, donde es visible una logia con triple arcada que mira al mar y cuyo vano central está adornado con una colgadura carmesí; tal logia –de la que se conserva la base– sería destruida en alguno de los asedios posteriores, aunque en el muro que mediaba con ella hoy se aprecian dos vanos que pudieron ser el ingreso a la estructura. El palacio del Conde Luna en León (s. XIV), construido por Pedro Suárez de Quiñones y su esposa Juana González de Bazán, destaca por su trifora de representación, que además copia el prestigioso modelo del palacio del Naranco⁶²⁸; recuérdese a este respecto que León era la capital del reino homónimo que sustituyó a Oviedo y que recogió la tradición astur.



Balcón de apariciones del castillo de Loarre (Poza Yagüe e. p., fig. 1).



Balcones de apariciones de los palacios papales de Viterbo (con epifanía colegial en su viaje albornociano de 2013).

⁶²⁶ Sobre esta obra *vid.* Poza Yagüe e. p.

⁶²⁷ *Vid.* Chilà 2013, p. 435.

⁶²⁸ Toma además elementos del arte astur como las columnas sogueadas y el tipo de capitel. ¿Revival o *spolia*?



Balcón de apariciones del palacio papal de Aviñón.



Vista actual del Castelnuovo de Nápoles y su representación de h. 1475 en la tabla Strozzi.



Palacio del Conde Luna, León.

Entre todas estas arquitecturas palatinas destaca la que sería la ventana de apariciones de Pedro I el Justiciero –o el Cruel– en el palacio de la Montería en Sevilla (1364)⁶²⁹, en forma de trifora flanqueada por dos bíforas y coronada por una gran inscripción, como si de un arco de triunfo se tratase, escrita en árabe y castellano y dedicada al rey-sultán⁶³⁰. La fachada en la que se inserta dicha ventana de apariciones repite ritmos clásicos semejantes a la “serliana” de modo mucho más evidente que en el resto de ejemplos citados. Hay una intencionalidad de aproximación a lo antiguo en el orden riguroso y proporciones de la obra, intencionalidad que también se expresa en el mismo palacio por el uso de *spolia* romanos, visigodos y omeyas claramente diferenciados con intención política retomando ideas presentes en la *Estoria de España* de Alfonso X⁶³¹, así como del arco honorífico triple que da acceso al patio que lo precede. En el salón de Embajadores del mismo palacio, regia *qubba* donde se situaba el trono de Pedro I, se emplea en las cuatro paredes la trifora enmarcada por arco abarcante.

⁶²⁹ Sobre dicho palacio, su aspecto original y su función como imagen del poder de Pedro I, *vid.* Almagro Gorbea 2007a; Almagro Gorbea 2007b; Almagro Gorbea 2013.

⁶³⁰ Sobre las inscripciones *vid.* Marquer 2013.

⁶³¹ Sobre dichos *spolia*, Cómez 2012, pp. 86-87; Ruiz Souza e. p. : “En el Palacio de la Montería observamos hasta qué punto la teoría alfonsí vista en la *Estoria de España* se materializa en un mismo proyecto arquitectónico. La fachada con sus inscripciones, el salón del trono con su tribuna y el vestíbulo que bajo él da acceso al palacio constituyen una gran declaración de intenciones de legitimidad histórica. En la *Estoria de España* de Alfonso X hemos visto cómo se utiliza el pasado y cómo introduce en un único discurso los fundamentos romanos, visigodos e islámicos de su España reformulada. Observamos exactamente lo mismo en toda la crujía norte aludida del Palacio de la Montería. La comentada *qubba* regia, o salón del trono en alto, apoya en el vestíbulo donde intencionadamente se disponen columnas antiguas con material romano y visigodo seleccionado. Pero todo no termina en este material de acarreo. Al igual que en la obra alfonsí también al-Andalus se hace presente. Capiteles omeyas de lejana procedencia, seguramente de la propia Córdoba, se disponen en el interior del salón y por toda la fachada, cuyo diseño general alude visualmente al arte almohade y nazarí. Escudos y un sinfín de elementos decorativos completan el gran conjunto escenográfico, símbolo máximo del poder del rey y de la comúnmente conocida Génesis del Estado Moderno. Escenario donde la epigrafía alcanza un protagonismo propio e indiscutible, no sólo en la gran fachada, tal como se ha comentado, sino por la que además está distribuida por todo el palacio hispalense. Pero aún hay más. Pedro I también llevó a Sevilla columnas jaspeadas del Real de Valencia, según nos recuerda el cronista Zurita tras saquear el palacio en 1362. De esa manera la Corona de Aragón también se hacía presente en el Alcázar de Sevilla. ¿Serán de Valencia alguna de las preciosas columnas jaspeadas de la fachada de la Montería concluida en 1364? Difícilmente otro edificio como el que ahora nos ocupa pueda presentar de mejor manera la *Estoria de España*”.



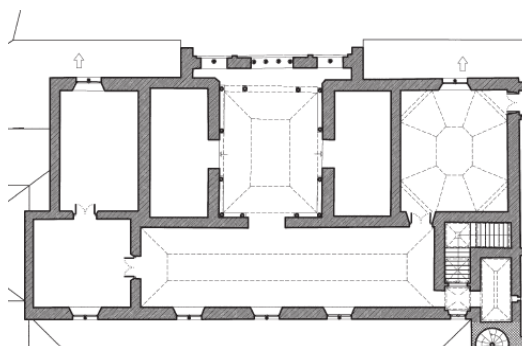
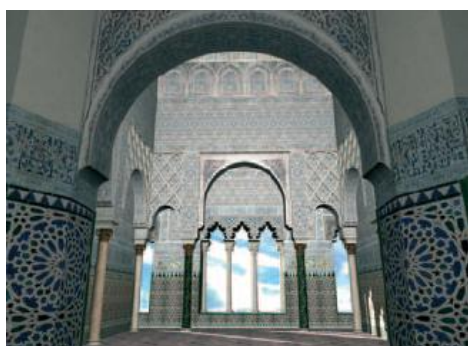
Fachada principal del Palacio de la Montería, Sevilla (reconstrucción Almagro Gorbea 2013, fig. 9).



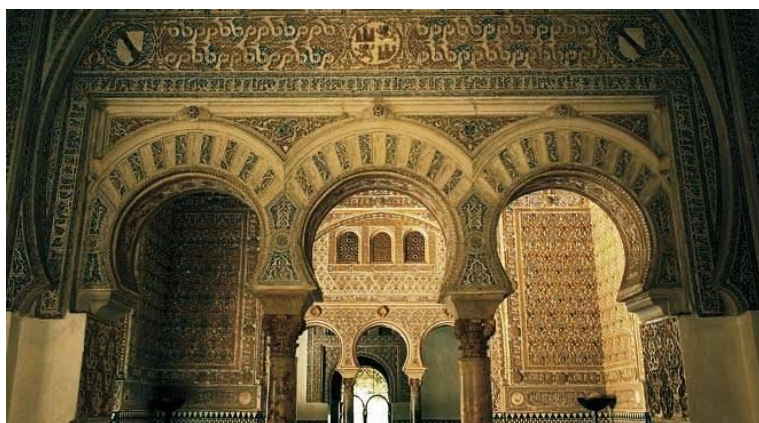
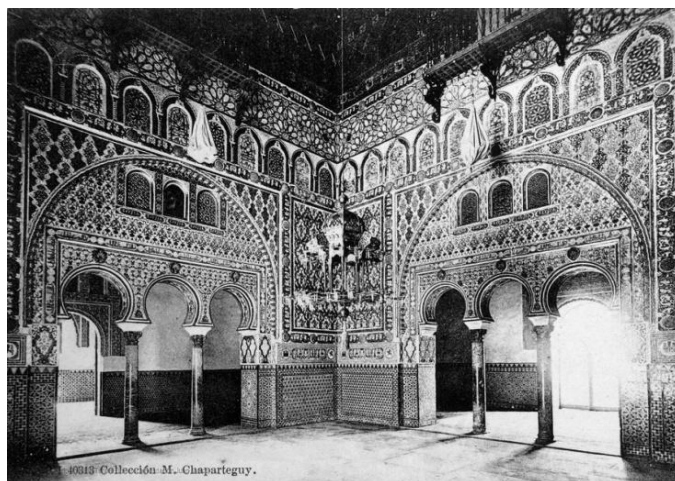
Hipótesis reconstructivas del Palacio de la Montería (Almagro Gorbea 2013, figs. 10, 12).



Detalle de la ventana de apariciones, palacio de la Montería, Sevilla.



Reconstrucción de la *qubba* del piso alto del Cuarto Real y acceso a la ventana de apariciones, palacio de la Montería, Sevilla (Almagro Gorbea 2007a, fig. 22; Almagro Gorbea 2013, fig. 11).



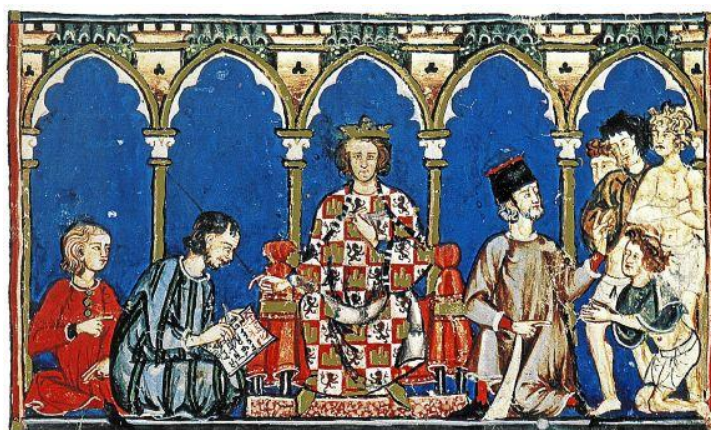
Salón de Embajadores, palacio de la Montería, Sevilla.

Como no podía ser de otro modo, la trífora es también motivo adecuado para la representación imperial desde finales del s. XII, como sucede con la miniatura en la que figuran Federico I Barbarroja (r. 1155-1190) con sus hijos el rey Enrique VI y el duque Federico VI en la *Crónica de los Güelfos*, realizada en la abadía de Weingarten entre 1179 y 1190. Por su parte, el pretendido emperador Alfonso X el Sabio, rey de Castilla (r. 1252-1284), se preocupó como pocos por su imagen de majestad, vinculada especialmente a las producciones de su *scriptorium*, ya que el

monarca concebía el conjunto de saberes como atributo regio. Por ello se mandó representar en gran parte de los códices que se hicieron bajo su patrocinio, normalmente en la imagen de presentación o en los prólogos, entronizado, inserto en logias de distinta tipología y rodeado por su corte erudita. Entre dichas representaciones destaca la miniatura del prólogo del Códice Rico de las Cantigas de Santa María (después de 1257), conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms. T-I-1, fol. 4v)⁶³². De toda la producción alfonsí es en la que el rey se muestra más participativo en el trabajo de su *scriptorium*, componiendo él mismo la loa a María que comienza en dicha página, pues sostiene un pliego con las primeras palabras del prólogo: “*Porque trobar e couse en que jaz entendimento*”. Pero lo que más nos interesa es que dicha miniatura es en la que se emplea la trífora de enmarque más próxima a la “serliana” en sus proporciones. La figura del rey, bajo el arco central, aparece sobre un alto trono y es mucho más grande que el resto de eruditos, sentados en un nivel inferior bajo los arcos laterales. Composición similar, aunque con trífora de arcos iguales, se emplea en la miniatura de presentación de la *Estoria de España* (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Y-I-2, fol. 1r), que se ha comparado con la *largitio* del arco de Constantino⁶³³.



El emperador Federico I Barbarroja con sus hijos, Crónica de los Güelfos.



Diversas representaciones “imperiales” de Alfonso X.

⁶³² Sobre esta obra *vid.* Fernández Fernández, Ruiz Souza 2010.

⁶³³ Ruiz Souza e. p. Sobre la imagen del monarca en el manuscrito alfonsí *vid.* Fernández Fernández 2010.



Folio 4v del Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, RBME.0



Miniatura de presentación de la *Estoria de España* de Alfonso X, RBME. *Largitio* del arco de Constantino, Roma.

Otra figura fundamental por su revalorización de las formas clásicas y su empleo como vías óptimas de representación del poder monárquico fue el emperador Federico II (r. 1220-1250), quien destaca especialmente por su nómina de retratos antiquizantes, en escultura, pintura, numismática – con especial atención a la arquitectura– o glíptica. Sería precisamente este monarca quien más se aproximaría a la “serliana” en su época, para acoger su propia imagen regia entronizada en el arco Romano de Capua (entre 1234 y 1239-1240), obra de Niccolò di Cicala demolida en 1557 por orden del virrey de Nápoles⁶³⁴. La elección del lugar no es casual, del mismo modo que tampoco lo fueron

⁶³⁴ Sobre la puerta de Capua y sus reconstrucciones en general *vid.* **Willemsen 1953**; como imagen del poder de Federico II *vid.* **Torriero, Speciale 2005**. Sobre la actuación española en época de Felipe II en la puerta Romana de Capua y las tumbas reales de Palermo, *vid.* Molina López e. p.

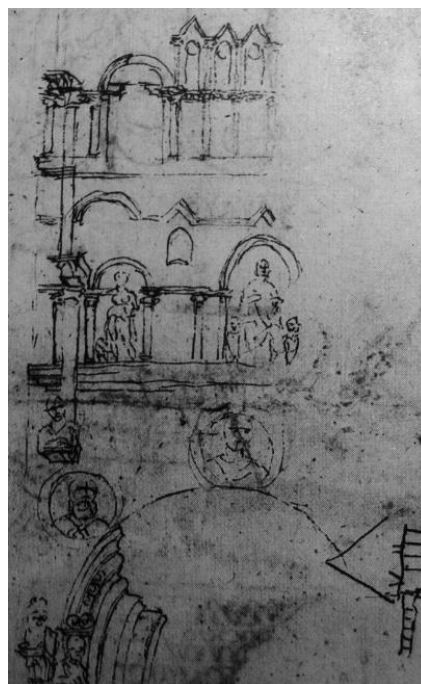
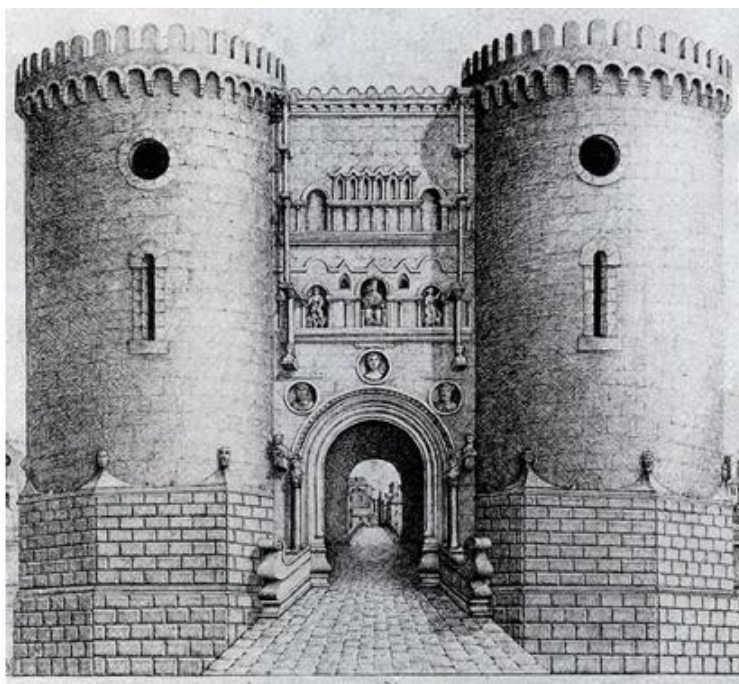
las formas y motivos. El monumento se situaba frente al puente Casilino, de época romana, que atraviesa el Volturno, en el acceso norte de Capua (antigua Casilinum), la ciudad más septentrional del reino de Sicilia en el confín con los Estados de la Iglesia. Solamente se conserva la base de la puerta, cuyo aspecto original conocemos por numerosas descripciones y varios dibujos, entre los que destacan los dos llevados a cabo por Francesco di Giorgio Martini (1480) que lucen la inscripción “*porta di Chapoua*” (DGSU 333Ar, 322Ar), uno anónimo de inicios del s. XVI (Österreichische Nationalbibliothek, Viena, ms. 3528, fol. 51v) y otro de Fabio Vecchioni de 1655 (Deutsches Historisches Institut, Roma, ms. 46). El conjunto escultórico, conservado parcialmente en el Museo Provinciale Campano de Capua, era obra de Nicola Pisano y su mensaje giraba en torno al soberano como garante de la Justicia y la felicidad públicas, como se deduce por la inscripción que recorría la cornisa: “*Cesaris imperio regni custodia fio / Quam miseros facio quos variare scio / Intrent securi qui querunt vivere puri / Infidus excludi timeat vel carcere trudi*”. En el centro de la portada estaba la estatua del emperador entronizado, flanqueado por Diana y Apolo –ambos, *spolia* romanos– y bajo el cual figuraba la cabeza femenina llamada “*Capua fidelis*”, representación de la *Iustitia imperialis* o de la ciudad –como si fuera un sustituto de Tyché o Tellus–, que tenía a los lados los bustos bien de Constantino y Carlomagno o bien de Pier delle Vigne y Taddeo da Sessa, consejeros del monarca. La fachada integraba además una cabeza masculina, tal vez de Júpiter, aunque se desconoce su colocación, así como ménsulas con animales, entre ellos algún león. Así, este magno conjunto afianzaba simbólicamente el poder imperial frente al papado, sobre todo tras la tentativa de invasión efectuada al reino de Sicilia por Gregorio IX (r. 1227-1241) abortada con la paz de San Germano (1230).



Diversos retratos antiquizantes de Federico II.



Monedas de Federico II acuñadas en Bérgamo.



Reconstrucción ideal de la puerta de Capua (A. Mariano 1928) y detalle del dibujo de Francesco del Giorgio Martini (Uffizzi 333Ar)

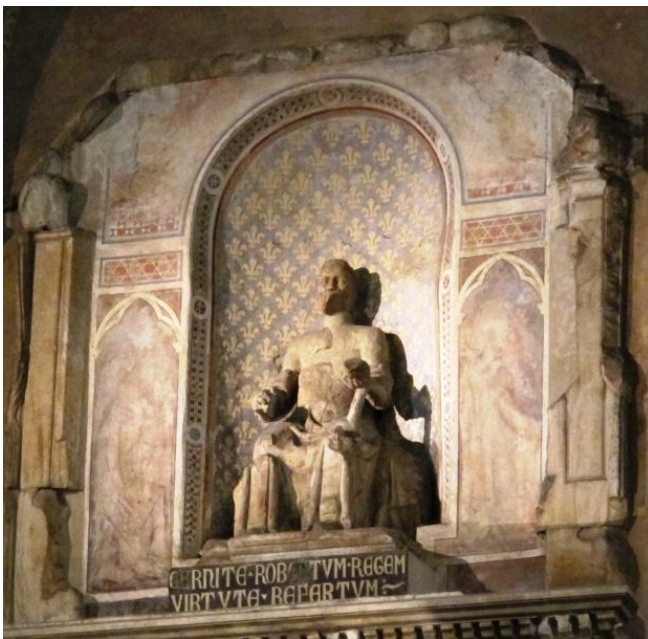
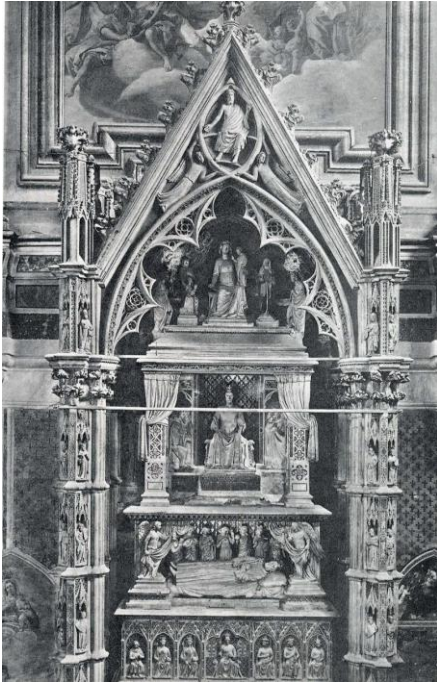


Estatua de Federico II procedente de la puerta de Capua, Museo Provinciale Campano, Capua. Dibujo de la misma por J. B. Séroux d'Agincourt (1781-1782, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 9840, fol. 50r). Cabezas de Júpiter (?) y *Iustitia imperialis* procedentes de la puerta de Capua, Museo Provinciale Campano, Capua.

La memoria de Roberto I de Nápoles (r. 1309-1343) también se asocia a una estructura semejante a la “serliana”, en su monumental sepulcro en la iglesia de Santa Chiara en Nápoles (1343-1345), esculpido por Pacio y Giovanni Bertini de Florencia por encargo de su nieta y sucesora, Juana I (r. 1343-1362)⁶³⁵. Es especialmente peculiar, no solamente por ser el sepulcro medieval más grande de Italia, sino por situarse detrás del altar mayor de la iglesia, algo totalmente infrecuente. El monumento, incluido originariamente en un baldaquino arquitectónico con cuatro

⁶³⁵ En general sobre dicho sepulcro *vid.* Cerepak 2008.

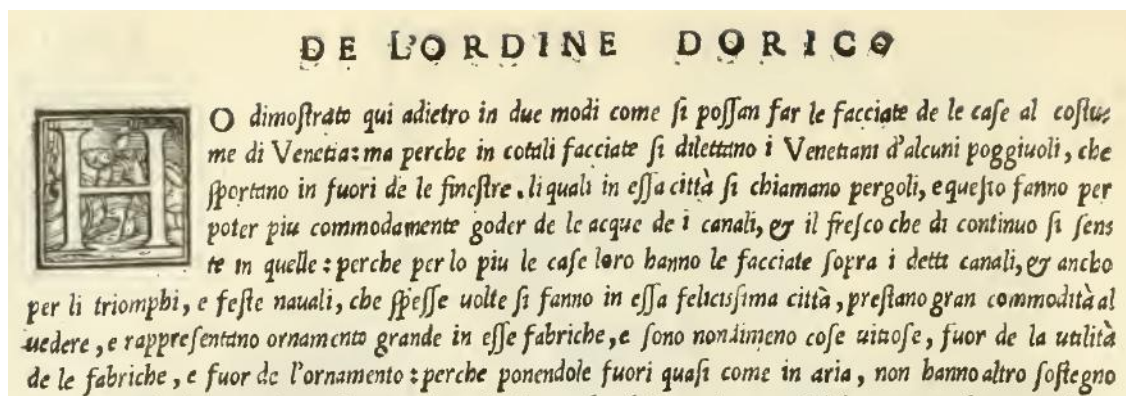
columnas decoradas con virtudes, se dividía en cuatro partes. En la inferior, una arquería acoge figuras alegóricas sobre fondo decorado con las armas reales. Sobre ella, se representa al yacente en hábito franciscano rodeado de más alegorías. En la tercera sección se sitúan los restos de un arco de triunfo en parte pintado y en parte construido, que se organiza de modo similar a la “serliana”; estaba flanqueado por cortinajes descorridos. En su vano central, con fondo emblemático de flores de lis, se coloca la estatua del rey entronizado sobre la gran inscripción conmemorativa obra de Petrarca “CERNITE ROBERTUM REGEM VIRTUTE REFERTUM”. En la parte superior, la Virgen entre santos y el rey arrodillado. Todo ello coronado por la figura de Cristo en una mandorla portada por ángeles en el piñón del baldaquino.



Sepulcro de Roberto I de Nápoles, Iglesia de Santa Chiara, Nápoles.

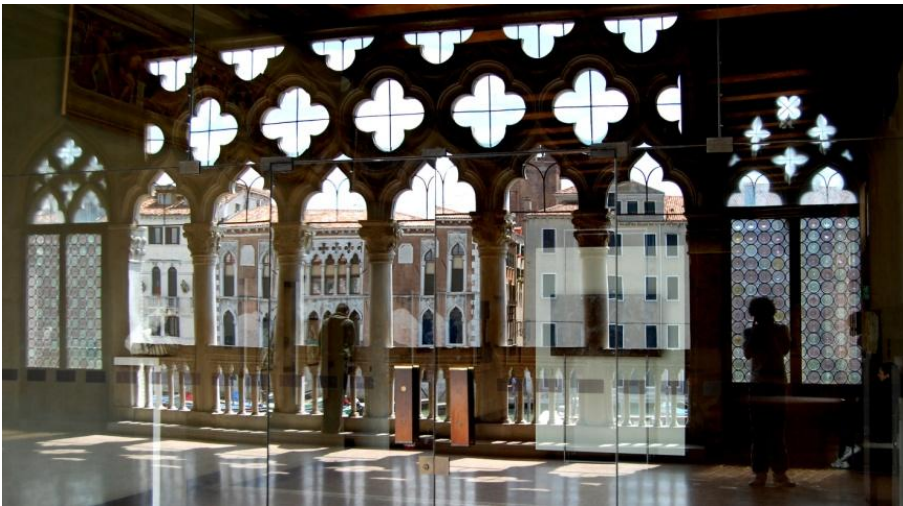
Hacia la Modernidad

El propio Serlio, en su famoso libro IV o *Regole generali di architettura* (Venecia, 1537) indica que en Venecia “*si usa di fabricare in modo molto differente da quello di tutte l’altre d’Italia*” (lib. IV, fol. 31v) y comenta las fachadas –con “serliana”– de su libro IV diciendo: “*Ho dimostrato qui adietro in due modi come si possan far le facciate de le case al costume di Venetia: ma perche in cotali facciate si diletano i Venetiani d’alcuni poggiuoli, che sportano in fuori de le finestre, li quali in essa città si chiamano pergoli*” (lib. IV, fol. 33v). Dicha tradición puede deberse a la influencia bizantina y a la peculiar topografía de Venecia, pero el hecho de que en el dialecto veneciano se siga empleando la palabra “*pergula*”, cuando en toscano al mismo elemento Serlio lo llama “*poggiolo*” (balcón, logia), puede estar hablando de la pervivencia de términos y motivos que habrían sido relativamente frecuentes en la zona, como la *pergula* de la capilla de San Prosdócimo de Padua. Serlio añade a continuación: “*questo fanno per poter più comodamente goder de le acque de i canali, e il fresco che di continuo si sente in quelle; perché per lo più le case loro hano le facciate sopra i detti canali, e ancho per li trionphi, e feste navali, che spesse volte si fanno in essa felicissima città, prestano gran comodità al vedere, e rappresentano ornamento grande in esse fabbriche, e sono nondimeno cose vitiose, fuor della utilità de le fabbriche, e four de l’ornamento*” (lib. IV, fol. 33v). Posiblemente está pensando en modelos como la fachada gótica de la Ca d’Oro (a partir de 1442), en la cual se ha llegado a una disolución absoluta de los modelos clásicos, un decorativismo extremo y una superabundancia de arcos, pero en ella perdura la idea de balcón de aparato para ver y ser visto en fiestas y “triumfos”, un control exquisito de las proporciones y el esquema general tripartito que da mayor importancia al espacio central flanqueado por dos menores. Sistemas semejantes de dos pisos de arcadas estarían en los orígenes de la villa renacentista italiana, así como sus combinaciones de ventanas de representación, como se ha defendido poniendo ejemplos como la villa Porto Colleoni en Thiene (acabado h. 1476), curioso *unicum* que se sitúa entre el castillo medieval y la villa palladiana⁶³⁶.



Detalle del folio 33v del libro IV de Serlio.

⁶³⁶ En general *vid.* Ackerman 1963.



Exterior e interior (piso principal) de la logia de la Ca d'Oro, Vencia.



Villa Porto Colleoni, Thiene.

Otro de los más activos e innovadores núcleos de la arquitectura tardogótica fue la Valencia del siglo XV, cuestión en la que se ha profundizado en los últimos años⁶³⁷. Uno de sus principales arquitectos fue el gerundense Pere Compte, autor de la Lonja de la Seda de Valencia. Su taller trabajó en el nuevo pórtico del Almudín –o depósito de trigo– de la misma ciudad en los años 1497-1498⁶³⁸. Las trazas del pórtico se atribuyen al mismo Compte, que se hace eco del lenguaje desornamentado de su maestro Fracesc Baldomar, emplea criterios estereotómicos modernos y cuyo esquema compositivo se considera “de indudable interés, al remitir a la fórmula que combina el arco con el dintel y que se conoce como motivo serliano, se ha considerado una peculiar interpretación ausente de valores renacentistas, en un sentido léxico, de este registro compositivo”⁶³⁹. La ausencia del léxico clásico y la originalidad del esquema podrían hacer pensar en un *unicum* muy creativo, como por otro lado no sería de extrañar en ese momento en el foco valenciano. No obstante, no sería descartable una influencia italiana, tal vez genovesa o más posiblemente napolitana. No hemos de olvidar el importante Castel Nuovo como obra valenciano-italiana y en la existencia en Nápoles de la “serliana” del baptisterio de la catedral.



Almudín de Valencia.

Sin duda, el Renacimiento es un periodo mucho más rico y complejo de lo que la visión italo-céntrica ha defendido tradicionalmente, o al menos eso podemos extraer de la cultura visual mediterránea que venimos analizando⁶⁴⁰. El llamado “Renacimiento nórdico”, protagonizado por Flandes, nos deja otro ejemplo de espacio de representación del poder en el que la trífora y una tipología de sala muy especial juegan un papel importante. Nos referimos a la famosa Virgen del Canciller Rolin (Musée du Louvre, París, Inv. 1271), obra de Jan van Eyck pintada en 1435-1436. La tabla representa al comitente arrodillado en un reclinatorio frente a la Virgen con el Niño coronada por un ángel. El cuadro siempre ha sorprendido porque la figura del canciller se representa en pie de igualdad con la pareja mística, en un ambiente aparentemente real y sin santos presentando al comitente, ni ningún otro recurso habitual en las escenas de donantes retratados ante

⁶³⁷ En general *vid.* Serra Desfilis 2012.

⁶³⁸ Sobre el Almudín y la documentación sobre sus dos fases constructivas *vid.* Zaragoza, Gómez-Ferrer 2007, pp. 143-146.

⁶³⁹ Zaragoza, Gómez-Ferrer 2007, p. 144. *Cfr.* Bérchez 1994, pp. 52-54.

⁶⁴⁰ Sobre este asunto, nos parecen fundamentales las aportaciones sobre el llamado desafío historiográfico frente al 1500.

la divinidad. La estancia en la que se recoge al grupo es una arquitectura idealizada, un curioso ejemplo “neorrománico” de aspecto más antiquizante si cabe –en detalles como los mármoles de colores y los plintos–, aunque los edificios del paisaje urbano del fondo se corresponden de modo más o menos próximo con modelos flamencos contemporáneos. La sala, cuadrada, tiene 16 baldosas de profundidad –el mismo número se intuye en anchura– y cierra sus tres lados visibles con tróforas de arcos de medio punto peraltados. El lado del fondo se abre a un jardín amurallado, donde se sitúa el propio Jan van Eyck con turbante rojo y tal vez su hermano asomado desde el parapeto contemplando el amplio paisaje. Seguramente se trataría de una obra muy significativa para el pintor, como lo es su esquema arquitectónico, del que no se han señalado paralelos. El viaje de Jan van Eyck a la Península Ibérica (1428-1429) nos puede dar alguna pista a este respecto. Allí fue enviado por Felipe el Bueno en el grupo que solicitaría la mano de la infanta Isabel de Portugal, de quien Jan debía hacer un retrato para el duque. El grupo visitó Lisboa y Santiago de Compostela –entre otros lugares que no se especifican en la crónica del viaje– y conoció –probablemente en Valladolid– a Juan II de Castilla y a don Fadrique, duque de Arjona, e incluso fue recibido por el sultán de Granada Muhammad VII⁶⁴¹. En uno de los últimos estudios sobre dicho periplo se comenta:

“En la bibliografía reciente se advierte con razón del valor excesivo que se ha concedido a este viaje. Efectivamente, no se conocen documentos que atestigüen la realización de otras obras por Jan van Eyck durante este viaje, ni la recepción de encargos de España o Portugal. Sin embargo, tampoco debemos infravalorar la importancia de este viaje. Como observador minucioso que era, Jan Van Eyck debió sin duda quedarse impresionado por los nuevos paisajes, los trajes locales, las costumbres, los productos sureños y las lujosas fiestas de la corte de Portugal. Posiblemente el pintor llevara consigo un cuaderno de bocetos durante el viaje. La vegetación mediterránea, la arquitectura y los azulejos valencianos de sus pinturas pueden tener su origen en este cuaderno.”⁶⁴²

Sugerimos que en la sala de la Virgen del Canciller Rolin se demuestran tales influencias, que hasta ahora se habían señalado solamente en la flora del jardín. El esquema general de la estancia se asemeja al del salón de Embajadores del palacio de la Montería; parece inspirado en alguna de las *qubbas* que sin duda vería el pintor en su viaje por la Península. Dichas salas, en casos como la Alhambra de Granada, daban a patios o jardines, o dominaban una amplia perspectiva de la ciudad⁶⁴³. Las dos pequeñas ventanas con vitrales colocadas sobre la arcada y en eje con los capiteles –y no con los arcos– recuerdan también modelos hispanomusulmanes; y por si ello fuera poco, la influencia andalusí se percibe también en la banqueta de marquetería en la que se sienta la Virgen. ¿Qué mejor sala para la Reina de los Cielos que el compendio de todos los elementos de la arquitectura del poder que Jan van Eyck tenía disponibles en su momento? Sin duda en su cuadro, para mayor orgullo de Rolin –y propio–, Van Eyck reunió los mejores textiles del momento –especialmente el rico brocado regio del canciller y el manto recamado de pedrería y perlas de la Virgen–, la orfebrería más exquisita –corona de la Virgen–, la marquetería meridional más exótica y refinada, y arquitecturas de prestigio tomadas de la tradición medieval europea –un ambiguo románico– renovadas con modelos hispanos en pleno auge, como la *qubba* con arcada triple, y acompañadas por estructuras del Flandes contemporáneo –paisaje urbano–. En el centro de todo ello, el creador también deja su imagen vinculada a esos modelos de prestigio y a la dignidad de su arte. Quién lo diría... siglos después, en su primer o segundo viaje a Italia (1630 y 1650 respectivamente), en una de sus vistas de Villa Medici (Museo del Prado, Madrid, Inv. P01211), Velázquez empleó una composición muy semejante, centrada por una “serliana” en la que se

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 40-41.

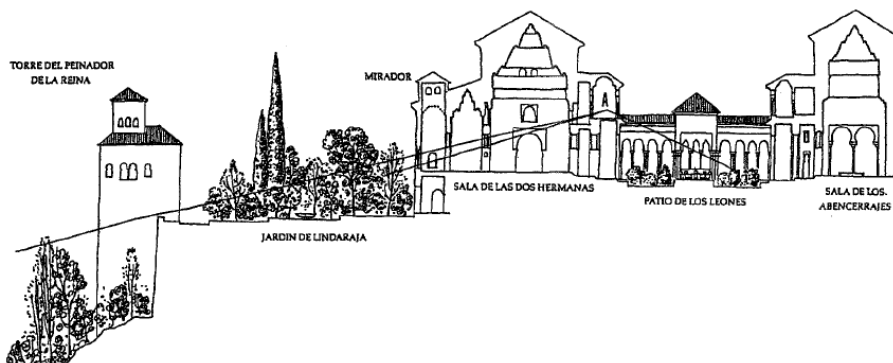
⁶⁴² Fransen 2012, p. 42

⁶⁴³ *Vid.* Ruiz Souza 2001, p. 102.

autorretrata⁶⁴⁴. A dicha trífora ocupada por Velázquez y por la Ariadna dormida –recostada como en aquel relieve de Villa Adriana que también recurre a la “serliana”– se dirigía un noble señor –tal vez un cardenal– cuando recibe un mensaje de un sirviente que se inclina ante él. En ambas obras la mirada crítica del pintor estudioso revoluciona el paisaje y el retrato, al mismo tiempo que se dirige al encuentro con la Antigüedad y su digna relación con el mundo contemporáneo, como referente de autoridad y al mismo tiempo plena de espíritu moderno, testimonio de lo perdurable, en una reafirmación del arte como actividad noble e intelectual. En ambos casos, la trífora se consideró el elemento compositivo y simbólico más adecuado para regir la escena. En un guiño a Velázquez, hoy podemos contemplar la misma Ariadna que el artista adquirió colocada en una trífora en el Museo del Prado, casualmente entre los bustos de Antinoo y Adriano.



Virgen del canciller Rolin, por Jan van Eyck. Musée du Louvre, París.



Sección N-S del Palacio de los Leones (Ruiz Souza 2001, fig. 3, tomada de Prieto Moreno 1983, 72).

⁶⁴⁴ Sobre esta obra y su pareja, en general *vid.* Salort Pons 2002, pp. 288-291. La teoría del autorretrato de Velázquez es de Delfín Rodríguez Ruiz.



Vista de Villa Medici, por Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Autorretratos de Jan van Eyck y Velázquez tomados de las obras anteriores.



Relieve procedente de villa Adriana, con Ariadna dormida, Museo Pio-Clementino, Vaticano.



Ariadna dormida, Museo del Prado, Madrid.

APÉNDICE 3: RENACIMIENTO ITALIANO Y ESPAÑOL

La Antigüedad revisitada: investigación, hipótesis y fantasía

En los capítulos precedentes hemos recogido una amplia nómina de “serlianas” y motivos afines desde la Antigüedad hasta la Edad Media. Asimismo, hemos podido comprobar cómo en este último periodo dichas formas perviven de acuerdo a modelos clásicos o se transforman configurando tróforas más o menos próximas. Tales tradiciones justificarían por sí solas el resurgimiento de la “serliana” en el Renacimiento. No obstante, cabe preguntarse si bastaba con las pervivencias en las tradiciones constructivas medievales –como la *pergula*– o si, por el contrario, fue necesario un impulso del estudio anticuario. En dicho caso, convendría además identificar los edificios antiguos con “serliana” que se conocían realmente en los ss. XV y XVI. Como veremos en este apéndice dedicado al Renacimiento en Italia y España, podríamos hablar de una convergencia de ambos factores, puesto que la tradición medieval aportó soluciones y respondía a funciones válidas también para el Renacimiento, que a su vez se enriqueció del estudio anticuario para la recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos. Además de todo ello, el Renacimiento fue capaz de aportar su propia creatividad desarrollando una gran diversidad de variantes y las más refinadas “licencias”; incluso recreó la Antigüedad a su gusto, como ahora veremos.

Uno de los monumentos que mayor importancia tuvieron en el contexto que analizamos fue la fuente del acueducto de Adriano en Atenas. El monumento se recogía en los *Commentaria* ilustrados de Ciríaco de Ancona (c. 1391 - c. 1455), quien visitó Atenas en 1436 y 1444⁶⁴⁵. Aunque el original se perdió en un incendio, existen copias del dibujo en el anónimo manuscrito Hamilton (Deutsche Staatsbibliothek, Berlín, Ms. Hamilton 254, fol. 85v), que recoge la inscripción correctamente, así como los detalles de la “serliana”, aunque empleando formas dentro de la tradición tardogótica. Por su parte, Giuliano da Sangallo, en el código Barberini (Biblioteca Vaticana, Ms. Vatc. Barb. Lat. 4424, fol. 28v), realizado entre h. 1480 y 1510⁶⁴⁶, recoge el monumento en un estilo mucho más próximo al original, aunque la inscripción es incorrecta; este modelo se repite en el código Manzoni⁶⁴⁷. El dibujo de Sangallo u otra copia de Ciríaco sirvió asimismo de punto de referencia para las reconstrucciones de autores de los ss. XVII y XVIII Spon, el anónimo de Cheltenham y Le Roy, así como posiblemente Stuart y Revett⁶⁴⁸.



Fuente del acueducto de Adriano en Atenas según el ms. Hamilton y el código Barberini.

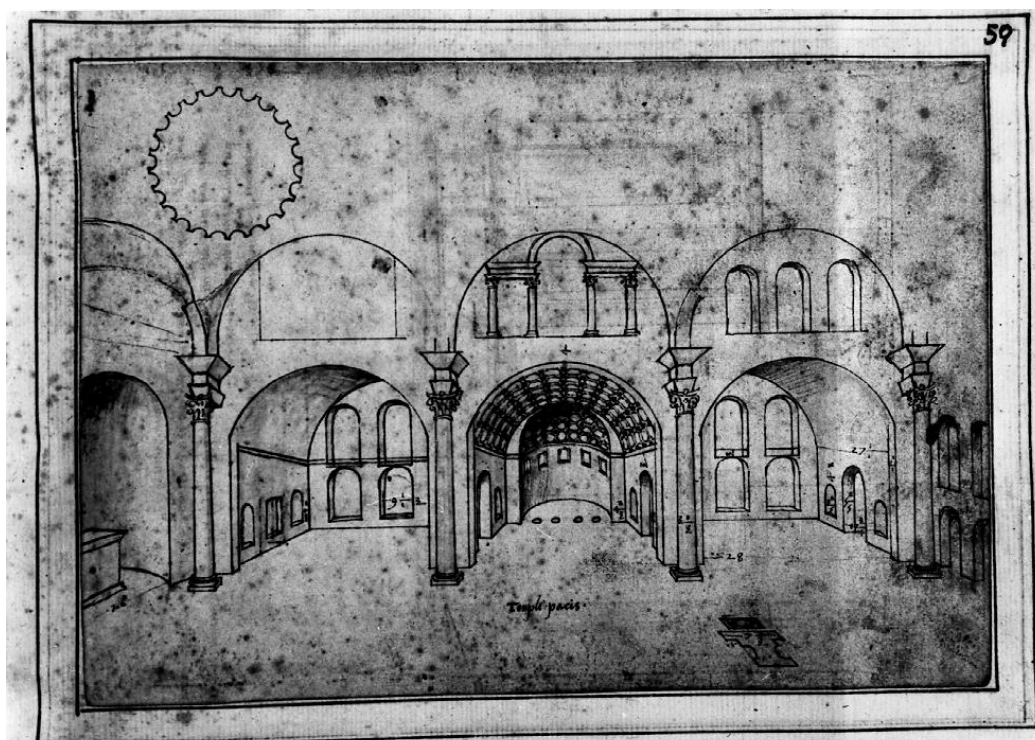
⁶⁴⁵ Sobre el dibujo y sus copias *vid.* Beschi 1998, pp. 88-89.

⁶⁴⁶ Sobre el código Barberini, en general *vid.* Hülsen 1910.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 88. La datación es controvertida, según el *Census*, entre 1496 y 1516.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 89; Le Roy 1758, pl. 24; Stuart, Revett 1858, p. 118. El monumento fue destruido en 1778.

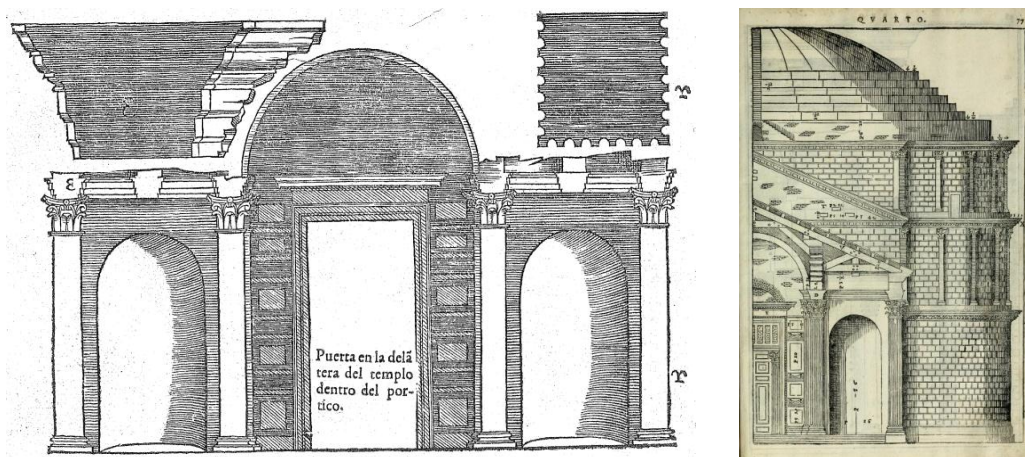
Poco después del dibujo de Sangallo y la “serliana” de la sala Regia del Vaticano se realizó una reconstrucción ideal de la basílica de Constantino en Roma titulada “*tenpli pacis*”, atribuida a Andreas Coner y datable entre 1513 y 1515 (Sir J. Soane’s Museum, Londres, Codex Coner, fol. 50v)⁶⁴⁹. Es muy relevante porque incluye una ventana en forma de “serliana” coronando la embocadura del ábside principal, por supuesto, sin basarse en evidencia material alguna. El artista parece preguntarse cómo no iba a tener una “serliana” esta sala de representación del poder, como en la magnífica sede del trono papal. Emplea una la solución de ventana que, como veremos, se había utilizado desde época de Bramante.



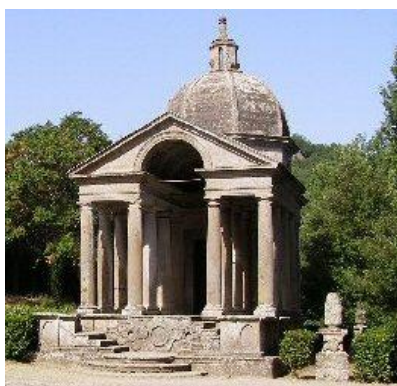
Reconstrucción de la basílica de Majencio según el código Coner.

Pero no en todos los casos era necesaria tanta fantasía, pues el monumento antiguo quizás más citado y revisitado, el Panteón de Roma, reconvertido en iglesia de Santa Maria ad Martires, emplea en su pórtico la disposición de la “serliana”, aunque no se acuse al exterior y para distinguirla claramente sea necesaria una sección como las dibujadas por Serlio (lib. III, fol. VIIIv) y Palladio (lib. IV, Venecia 1581, p. 77). Como hemos visto, el interior posee una estructura semejante, que también pudo servir de referente a muchas variantes de la “serliana”. El esquema del Panteón, con su pórtico de tres filas de columnas exentas, aunque ahora liberando el arco en la fachada, se toma en el pequeño templo fantasioso del Sacro Bosco de Bomarzo.

⁶⁴⁹ Ashby 1904, n. 59, p. 36.



Sección del pórtico del Pateón de Roma, respectivamente según Serlio y Palladio.

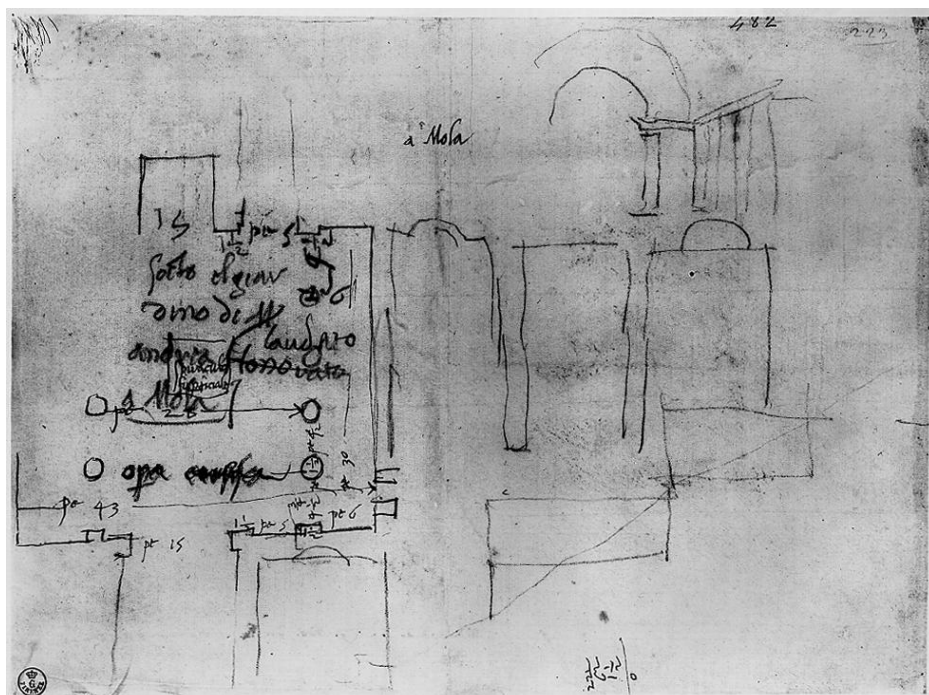


Templo en el Sacrobosco de Bomarzo.

Otro ejemplo, rara vez citado, pero de una importancia capital como veíamos en el apartado correspondiente, es el ninfeo Mayor de Formia. A principios del s. XVI Baldassare Peruzzi realizó un dibujo (GDSU A 538) de su planta y parte del alzado incluyendo claramente la “serliana” del fondo, en el ángulo superior derecho⁶⁵⁰. Pese a su aspecto abocetado se trata de un material minucioso, puesto que recoge las medidas del monumento y algunas indicaciones de sus estructuras. Entre ellas que se anota “*opera etrusca*”, lo cual se referiría más que a la datación del edificio, posiblemente a una técnica constructiva empleada en él atribuida a los etruscos⁶⁵¹. ¿Tal vez el tipo de bóveda inserta en el ámbito rectangular?

⁶⁵⁰ Sobre este dibujo *vid.* Vasori 1981, n. 47, pp. 63-66.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 64.



Ninfeo Mayor de Formia según Baldassare Peruzzi (1481-1536).

Otro edificio muy conocido en el Renacimiento fue el arco de Orange. Antonio da Sangallo también lo recoge⁶⁵². Nos interesa especialmente el lateral o “*testa*” del arco (códice Barberini, fol. 25r), donde Sangallo dibuja el arco inserto en el frontón haciendo coincidir los arranques con el retranqueo del entablamento, “corrigiendo” de este modo la verdadera solución que comentamos en el apartado julio-claudio. No obstante, percibe que algo extraño sucede en dicha fachada, algo que no llega a entender y que necesita regularizar de alguna manera, optando por introducir un doble arco en su dibujo del *taccuino* sienés (Bibl. Comunale, Siena, *Taccuino* di Sangallo, fol. 22v), datable entre 1485 y 1513. En ambos casos Sangallo omite las acanaladuras de las columnas e inventa la parte inferior del edificio, que estaba enterrada en aquel momento, como muestra un dibujo anónimo italiano del s. XVI (Royal Institute of British Architecture, Londres, XII.23) que también recoge el arco inserto en el frontón de modo semejante al primer dibujo comentado. La misma propuesta regularizadora, aunque de proporciones más achaparradas, se ilustra en el código Destailleur (Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Destailleur A, fol. 37v), atribuido a Giovannantonio Dosio y datable entre 1549 y 1569⁶⁵³. La importancia del arco de Orange radica, entre otros motivos, en que parece ser la obra que inspiró a Alberti la fachada de San Sebastiano en Mantua⁶⁵⁴.

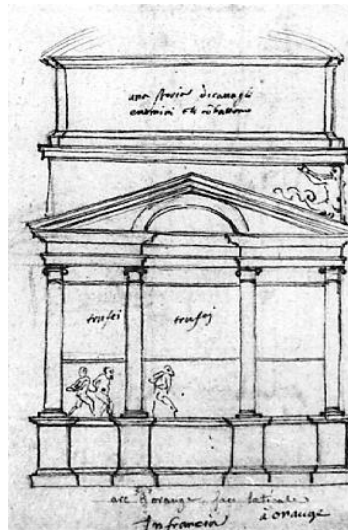
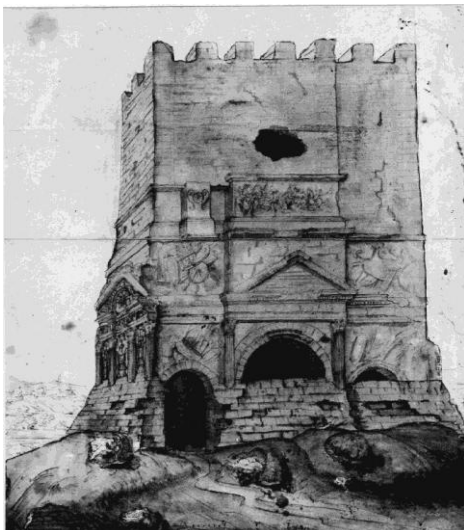
⁶⁵² Borsi 1985, pp. 277-282.

⁶⁵³ Huelsen 1910, I, pp. xxxix, 33.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 281; Wittkower 1995, p. 77.



Lateral del arco de Orange según Sangallo en el código Barberini y en su *taccuino* sienés.

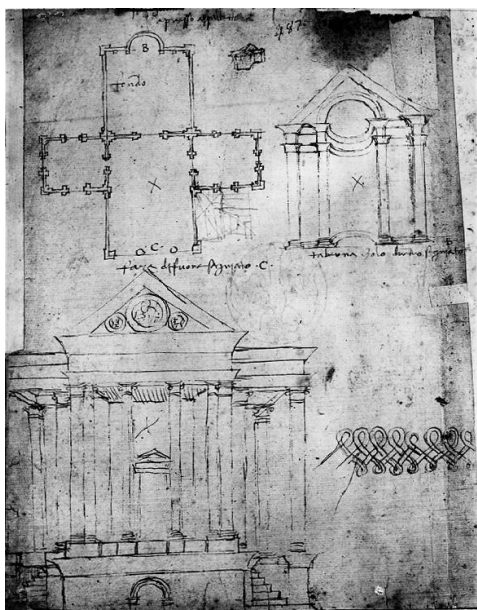


Arco de Orange según anónimo italiano del s. XVI y el código Destailleur.

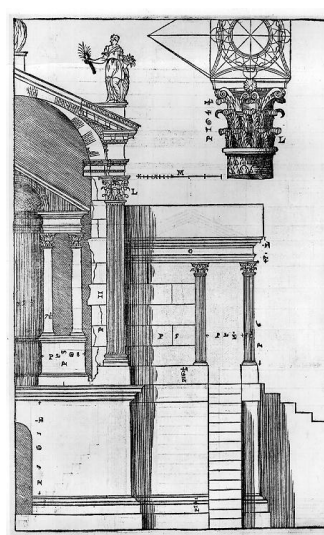
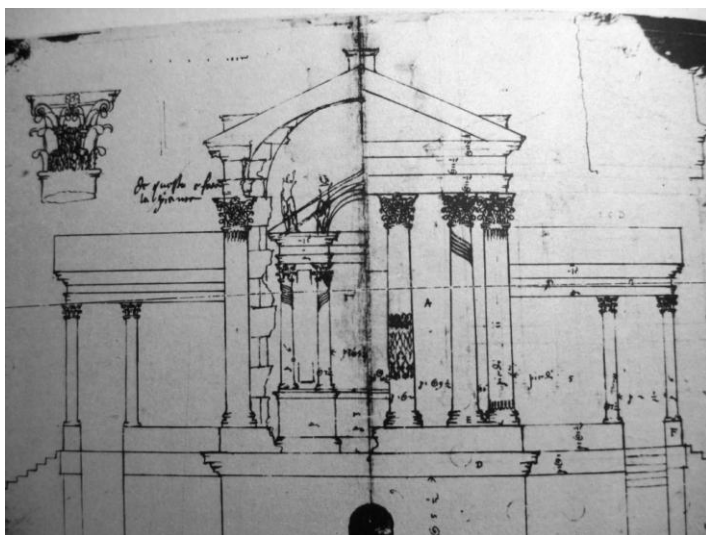


Detalle de la fachada de San Sebastiano, Mantua.

El templo de Clitunno cerca de Spoleto es otro ejemplo muy bien conservado y conocido. Tenido por obra romana, aunque se trata de un edificio ostrogodo, fue muy valorado por anticuarios y viajeros. Consecuentemente, contamos con varios dibujos. Seguramente el más precoz es aquel realizado por Francesco del Giorgio Martini, perteneciente a su *taccuino* de viaje datable entre 1457 y 1501, donde se presta especial atención al enmarque del ábside y se restituyen sus cuatro pilastras (GDSU 321 Av)⁶⁵⁵. Palladio se interesó por el monumento y realizó una reconstrucción del ábside mucho más clasicista y airosa que el original, que recoge en un dibujo⁶⁵⁶ y en su libro IV de 1570 (p. 101). Asimismo, un anónimo italiano próximo a Palladio realizó una sección del edificio donde también presta especial interés a la resolución del nicho (Museo Civico, Vicenza, D. 22r)⁶⁵⁷.



Templo de Clitunno según Francesco del Giorgio Martini.

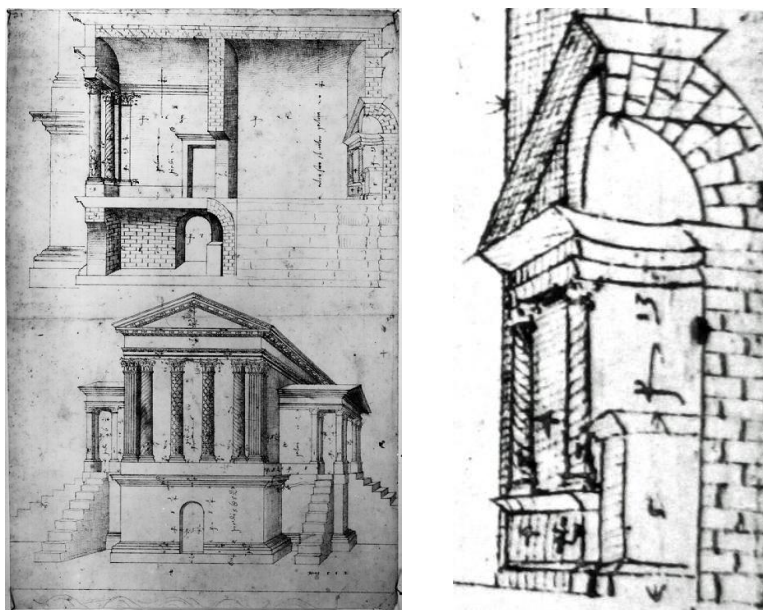


Templo de Clitunno según dibujo de Palladio y su libro IV.

⁶⁵⁵ Burns 1993-1994, pp. 335-336.

⁶⁵⁶ Zorzi 1959, fig. 185; Spielmann 1966, n. 82, p. 150.

⁶⁵⁷ Zorzi 1959, fig. 184.



Templo de Clitunno según un seguidor de Palladio.

En su reconstrucción del templo de Marte Vengador (Mars Ultor), el propio Palladio emplea una embocadura de ábside resuelta con “serliana”, que recuerda lejanamente el templo de Clitunno⁶⁵⁸. El mismo arquitecto recurre a la “serliana” en otras muchas reconstrucciones, como un bosquejo que se le atribuye añadido en un dibujo anónimo del mausoleo de Diocleciano en el palacio de Spalato (RIBA, Londres, VIII/2)⁶⁵⁹, su reconstrucción fantasiosa del templo de la Fortuna Primigenia de Palestrina⁶⁶⁰ y sus numerosas interpretaciones libres de las termas de Diocleciano en Roma⁶⁶¹. El dibujo del templo de la Fortuna Primigenia es especialmente relevante por considerarse paradigmático en la llamada arquitectura del poder; sirvió asimismo como referente para la escalera imperial y para la organización del Belvedere por Bramante, de cuyo aspecto original se conserva un fresco pintado en la sala de los Festones del Castel Sant’Angelo en Roma, obra del taller de Luzio Luzi (1544-1545). Este fresco sugiere una “serliana” realzando el eje de simetría y como núcleo de la escalera, en situación semejante a la del dibujo de Palladio. También una “serliana” sirvió como logia de apariciones en un fresco de Giulio Romano inspirado asimismo en el Belvedere parcialmente, pintado en la sala de Constantino del Vaticano, como veremos más adelante. Con respecto a las interpretaciones libres de las termas de Diocleciano, contamos además con dos dibujos de Giovanni Maria Falconetto⁶⁶² muy semejantes a los de Palladio. En todos ellos la “serliana” se emplea como diafragma, de modo análogo a como la interpreta Bramante en el ninfeo de Genazzano en 1508-1509. Pese a que la interpretación mayoritaria es que realmente se trataban de grupos de cuatro columnas que sostenían un entablamento continuo, la posibilidad de la “serliana” debía seducir a autores como Bramante y Palladio, posibilidad que encuentra ejemplos conservados en las termas de Dougga que comentamos en el apartado severo. Como vemos, Palladio también juega con la solución de ventana termal, que no ha de confundirse con la “serliana”, pero que se vincula a ella en lugares como la

⁶⁵⁸ *Ibid.*, fig. 176.

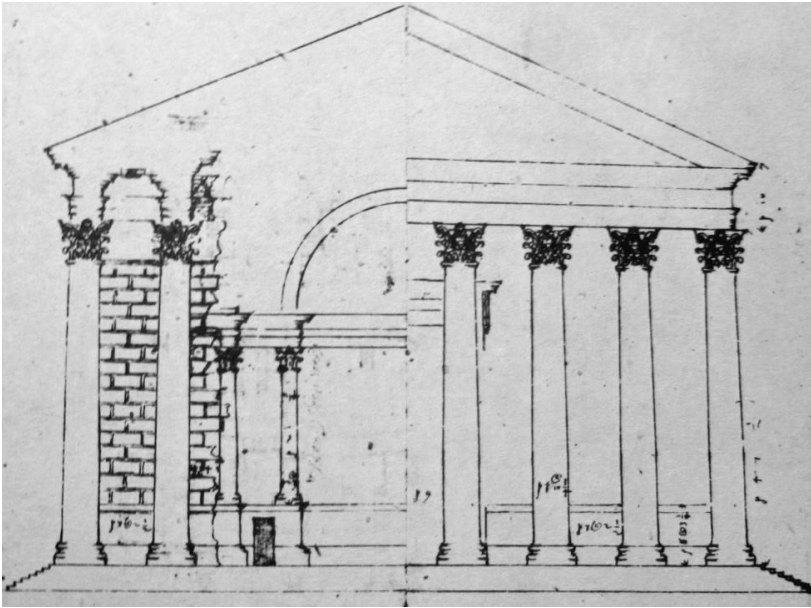
⁶⁵⁹ Hébrard, Zeiller 1912, p. 4; *cfr.* Spielmann 1966, p. 177. El maestro debió conocer el palacio, o al menos se le atribuye una planta incompleta (Devonshire Collection, Chatsworth, XXXVI/21) publicada por primera vez Burns, Fairbairn, Boucher 1975, n. 107, p. 105; *cfr.* Lewis 1981, n. 18, p. 39.

⁶⁶⁰ Zorzi 1959, fig. 209.

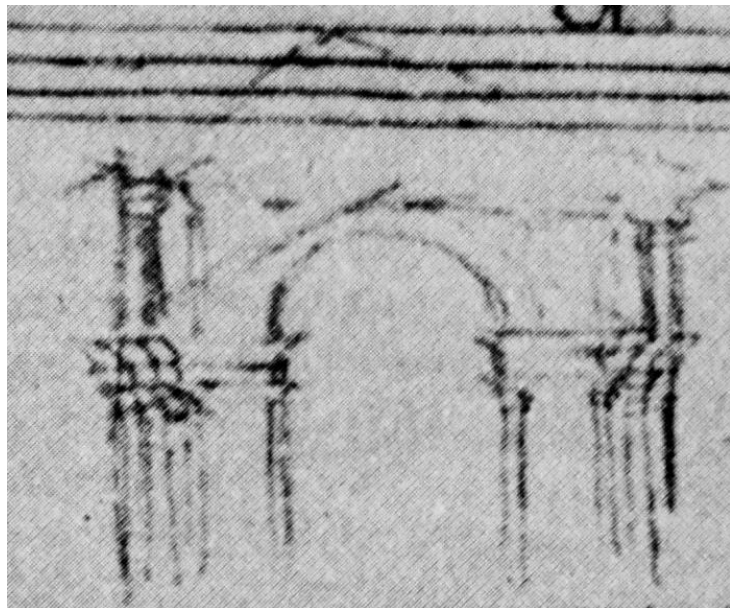
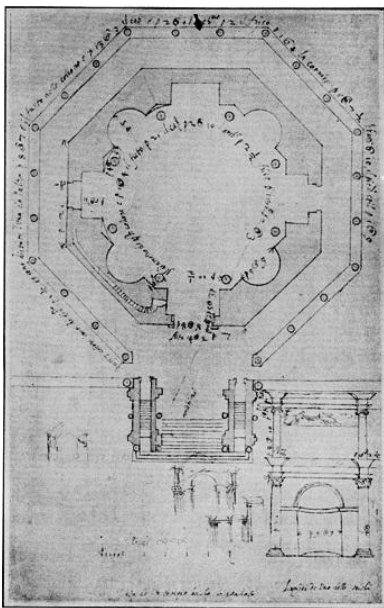
⁶⁶¹ *Ibid.*, figs. 85, 86, 88, 93, 99, 101, 107, 109, 114, 130, 131, 132, 135.

⁶⁶² *Ibid.*, fig. 134.

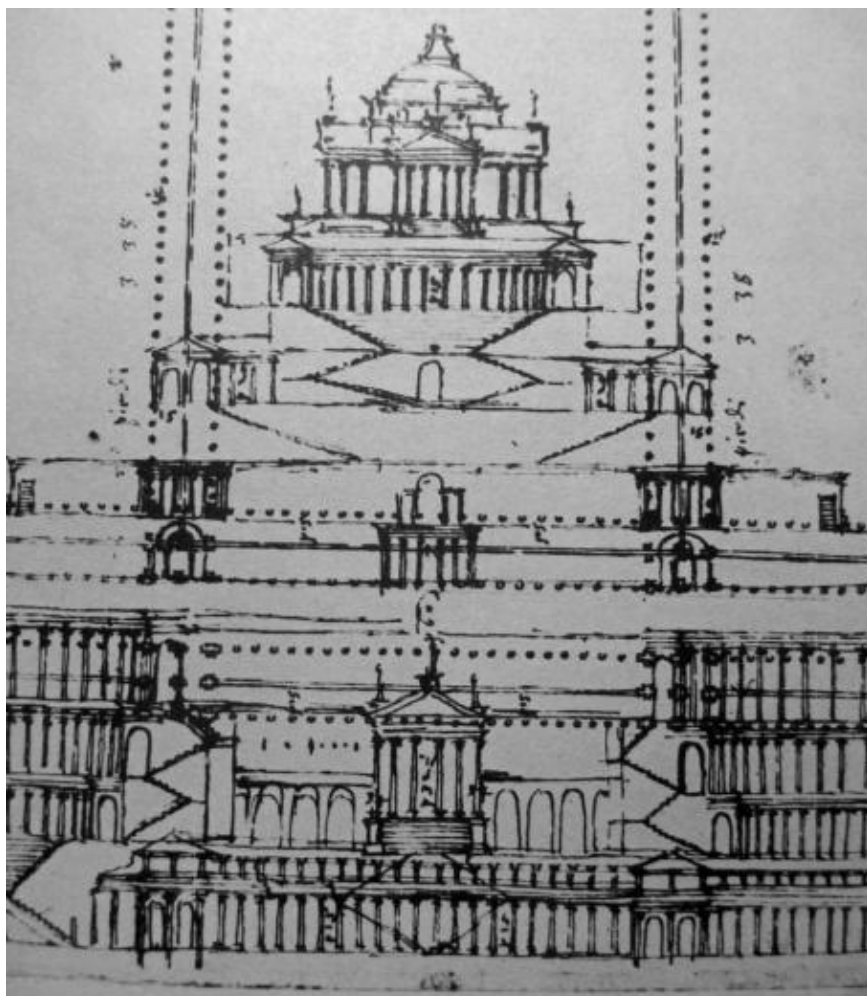
sala Regia del Vaticano o el convento de San Michele in Bosco en Bolonia, tal vez vinculable a Serlio, pero de datación y autoría controvertidas. En este caso, la monumental ventana domina toda la ciudad de Bolonia, nos recuerda el ojo alado albertiano, la visión moderna que acapara para sí la mirada de Dios.



Templo de Mars Ultor según Palladio.



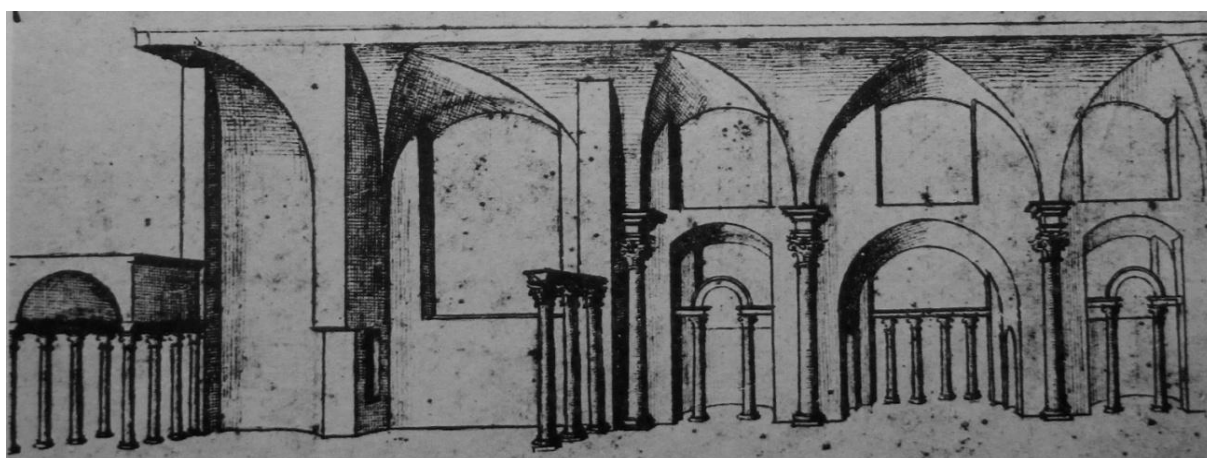
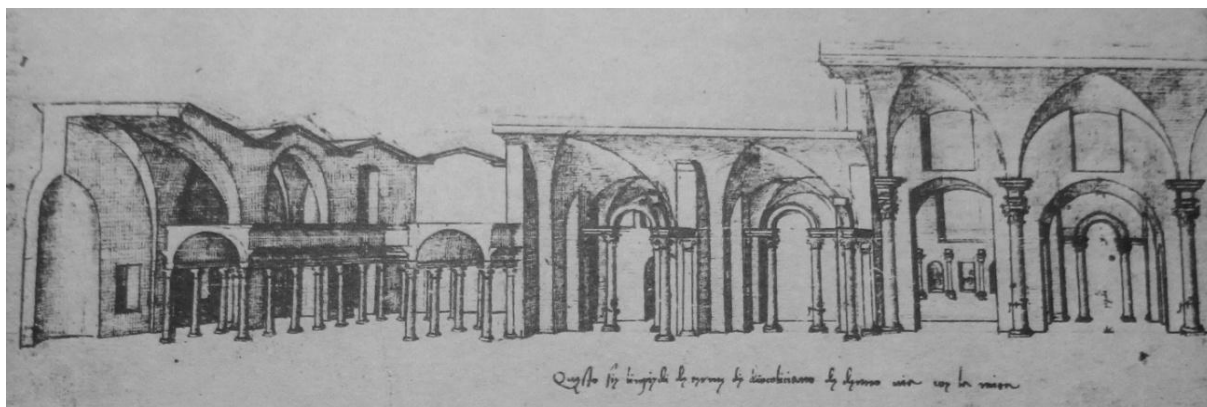
Planta del mausoleo de Diocelciano con esbozos añadidos de Palladio.



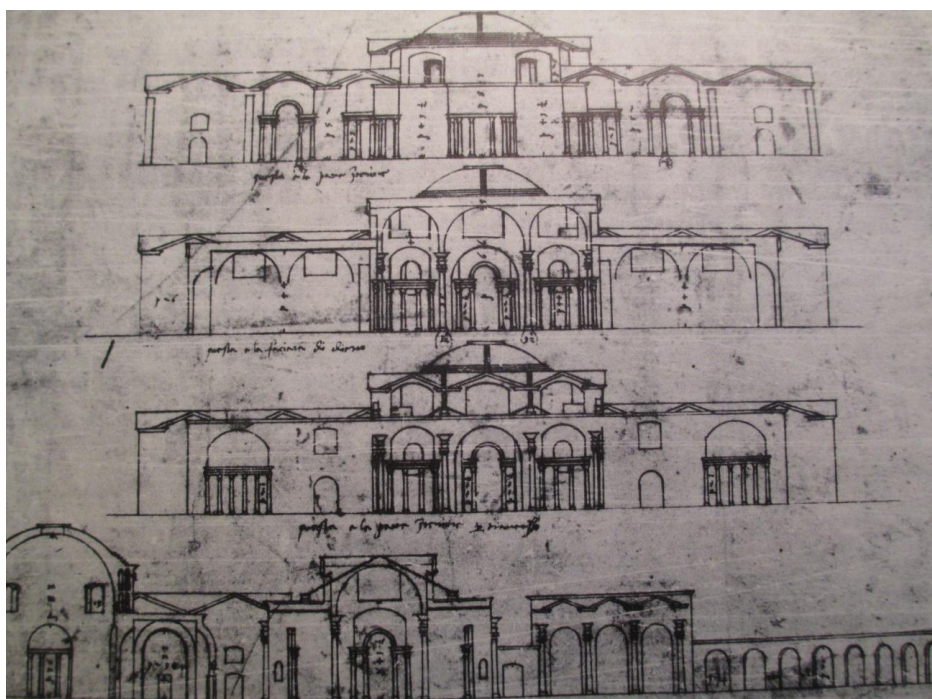
Reconstrucción del templo de Fortuna Primigenia según Palladio.



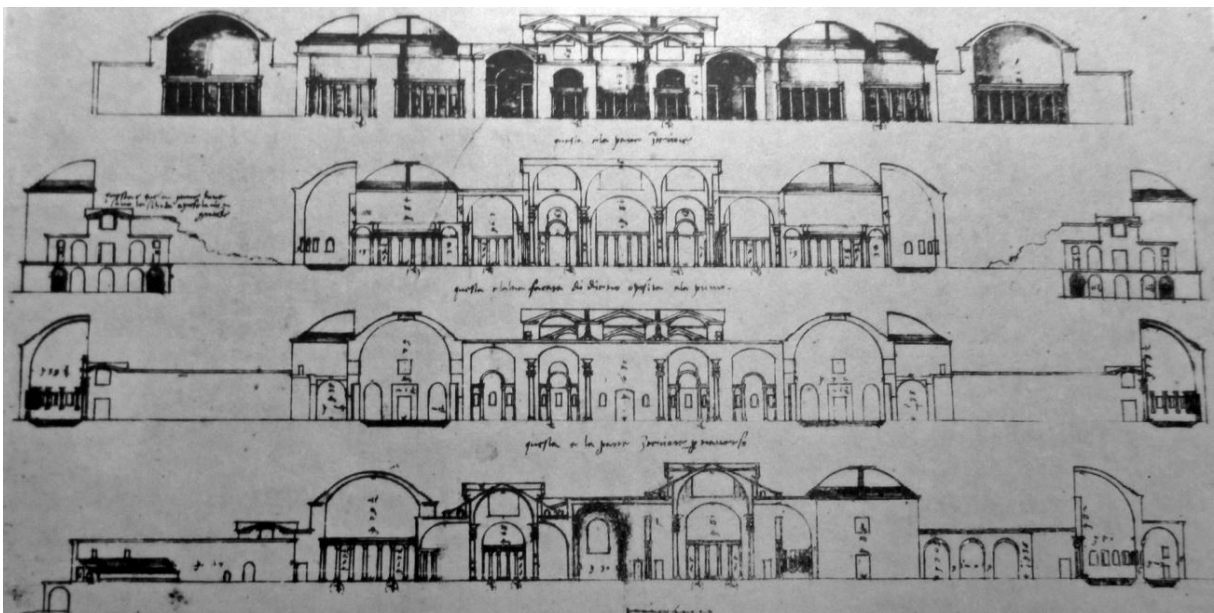
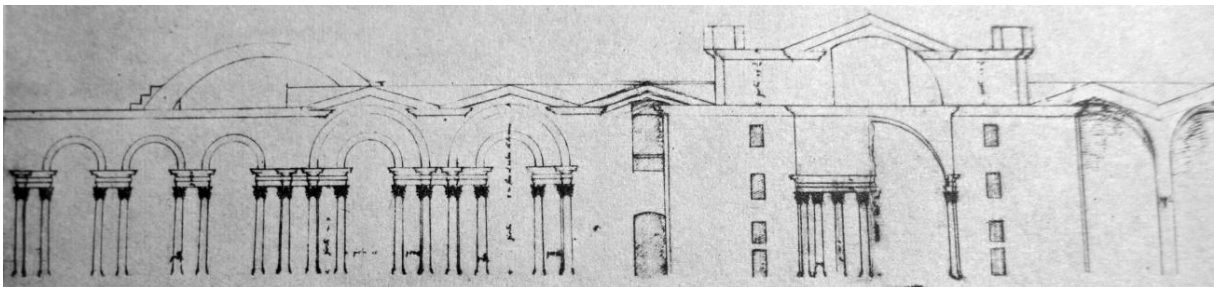
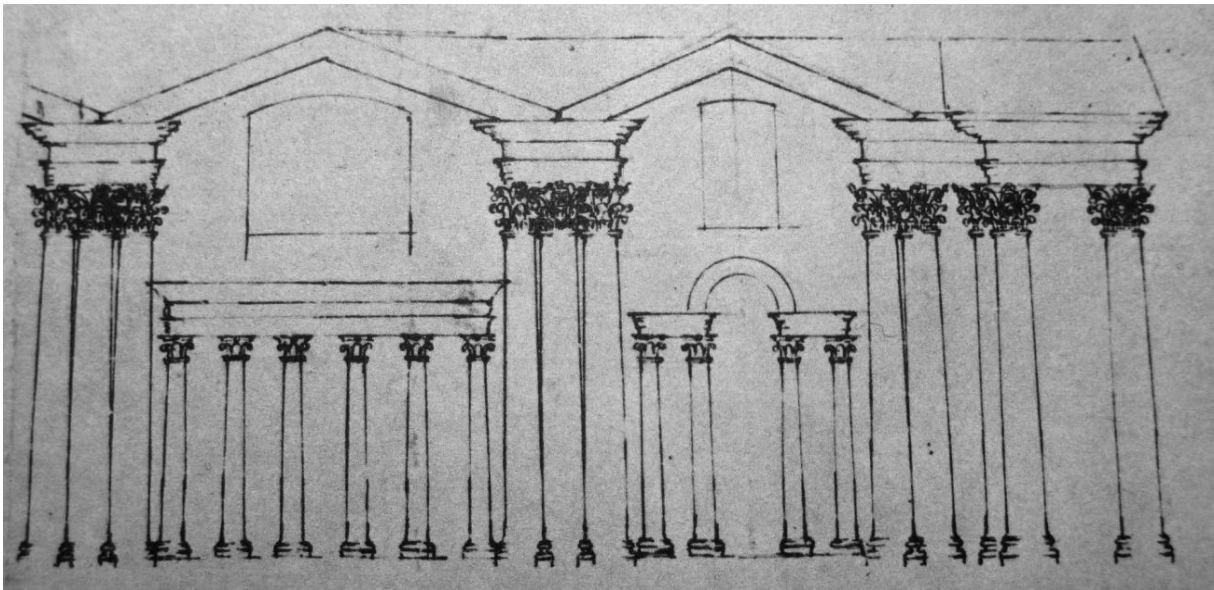
Representación del *cortile* del Belvedere en un fresco de la sala de los Festones, Castel Sant'Angelo, Roma.



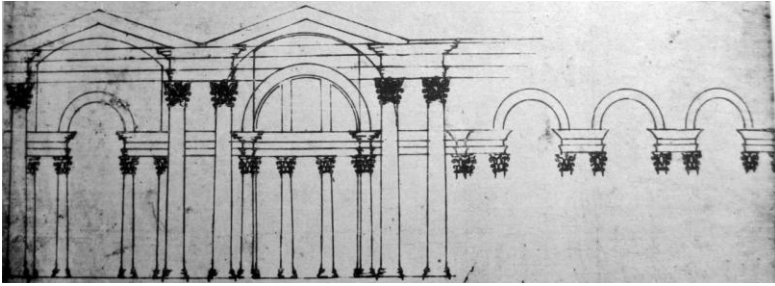
Reconstrucciones de las termas de Diocleciano según Giovanni Maria Falconetto (Zorzi 1959, figs. 134-135).



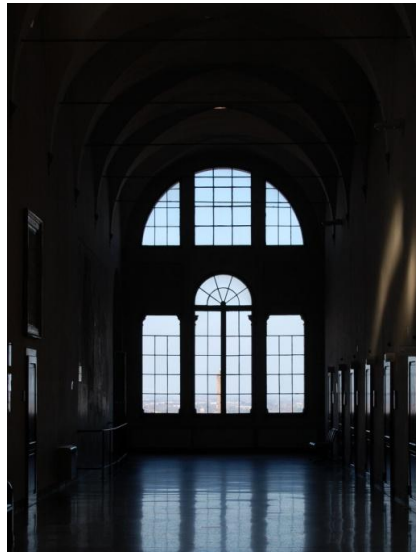
Reconstrucciones de las termas de Diocleciano según Palladio (Zorzi 1959, figs. 85).



Reconstrucciones de las termas de Diocleciano según Palladio (Zorzi 1959, figs. 99, 101, 107).



Reconstrucciones de las termas de Diocleciano según Palladio (Zorzi 1959, fig. 132).



Gran ventanal de San Michele in Bosco, Bologna.



Gran ventanal de San Michele in Bosco, Bologna.

Al taller de Luzio Luzi activo en el castel Sant'Angelo de Roma (1544-1545) también se vincula una atractiva reconstrucción fabulosa de un puente, en la sala del Adrianeo, que se registra en monedas de Adriano y Septimio Severo. Tales imágenes numismáticas se interpretaron como una “serliana” que articulaba un puente de dos pisos. Este ejemplo es una muestra del papel que sin duda jugaría también la numismática como fuente de motivos arquitectónicos.



Fresco con puente fantástico, sala del Adrianeo, Castel Sant'Angelo, Roma.



Monedas de Adriano y Septimio Severo que inspiraron el fresco anterior.

Con un mismo espíritu fantasioso y de recreación de la Antigüedad, Pirro Ligorio reconstruye las fachadas de diversas tumbas ubicadas en la vía Apia, de las cuales realiza dibujos que más tarde perfeccionaría para su proyecto napolitano de su Libro XLIX *Delle Antichità di Roma* (1550-1560). Entre ellas, destacan las del “*Sepolcro dei Caii Livii*”, el “*Sepolcro dei Cerenii*”, y el “*Sepolcro dei Calventii*”⁶⁶³, todos los cuales poseen composiciones similares a la “serliana” rematada por frontón.

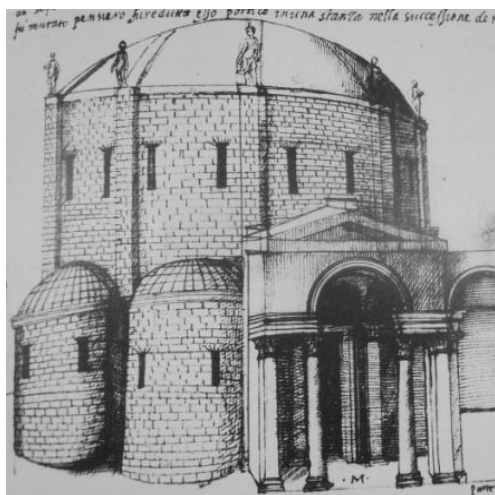
⁶⁶³ Rausa 1997, respectivamente pp. 74-75, 76-81, 82-87.



Pirro Ligorio, “*Sepolcro dei Caii Livii*” (Rausa 1997, fig. 12.1).



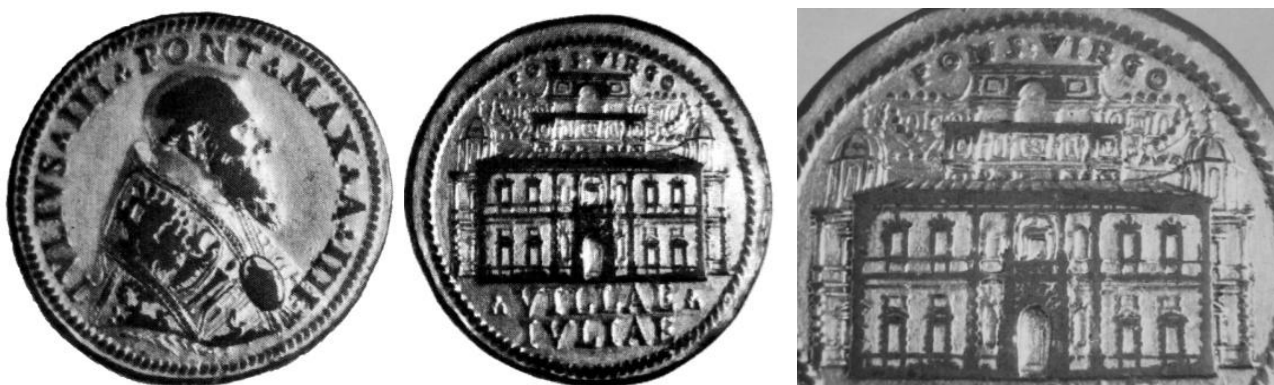
Pirro Ligorio, “*Sepolcro dei Cercenii*” (Rausa 1997, fig. 13.1).



Pirro Ligorio, “*Sepolcro dei Calventii*” (Rausa 1997, fig. 14.1).

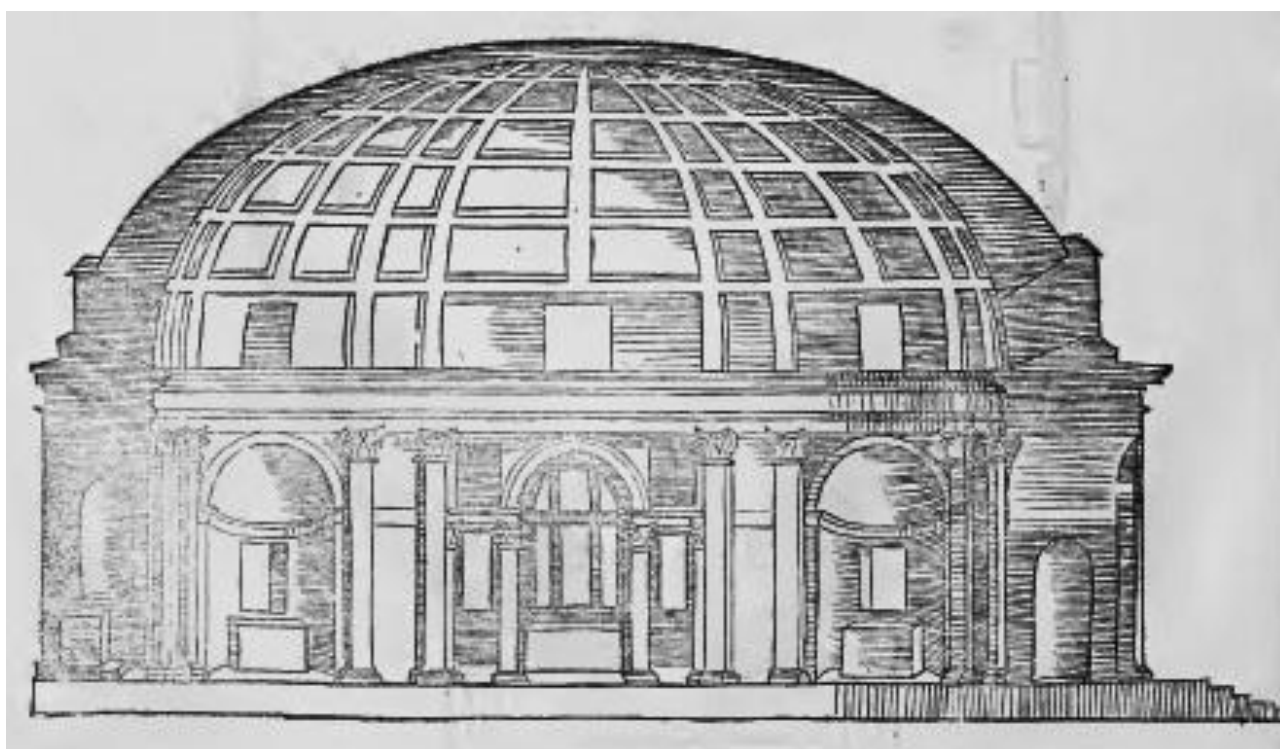
La numismática antigua podría haber sido también una fuente de inspiración de estrategias representativas tanto en la manipulación formal y perspectíca de motivos arquitectónicos, como en la creación de imágenes simbólicas en las que la carga sacra o imperial juegan un papel destacado. Un ejemplo paradigmático resultado de dichos intereses lo constituyen las medallas acuñadas para conmemorar el cuarto año de pontificado de Julio III (p. 1550-1555), en cuyo reverso

se representa una vista imposible de villa Giulia en la que se ha destacado intencionadamente la “serliana” del ninfeo, acompañada además del rótulo “FONS VIRGO”⁶⁶⁴.



Medalla de conmemoración del cuarto año del pontificado de Julio III.

Quizás tampoco habría que descartar modelos como la *pergula* paleocristiana y medieval, que podrían haber inspirado soluciones como la “serliana” que precede al altar en una de las propuestas de iglesia contenida en el *Quinto Libro* de Serlio.



Propuesta para una iglesia, Serlio, lib. V, fol. 4v (ed. Venecia 1561).

⁶⁶⁴ Graham Pollard nn. 554-555.

Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial⁶⁶⁵

La serliana es uno de los motivos más significativos del léxico renacentista y goza de una prolongada fortuna que desde Italia irradia a casi todos los países europeos. Monumentos emblemáticos como la basílica de Palladio en Vicenza, el patio de la villa Giulia en Roma de Vignola o del palacio Marini de Galeazzo Alessi en Milán, o bien la fachada del corredor vasariano en Florencia que se abre a la rivera del Arno, no sólo manifiestan su carácter *all'antica*, sino también la extraordinaria ductilidad y versatilidad del motivo en condiciones y programas complejos. Si el motivo debe su nombre al arquitecto-teórico Sebastiano Serlio (h. 1480 – h. 1554), quien, efectivamente, lo adopta en numerosas fachadas de su *Quarto Libro* y su *Sesto Libro* –donde también lo emplea en algunos interiores–, remitiéndose particularmente a la tradición véneta, en realidad la serliana pertenecía al repertorio formal de los pioneros del Primer Renacimiento; de acuerdo a su formulación más pura, un arco central de medio punto flanqueado por huecos arquitrabados según un sistema jerárquico que cualifica el eje sobre los laterales. Veremos que en el ámbito monumental la adaptación a las exigencias constructivas y funcionales suscita frecuentemente variaciones y alargamientos que pueden diluir su clara dialéctica. La “serliana” se puede introducir en un arco más grande, sobre los intercolumnios laterales puede colocarse otro registro, o bien los vanos laterales pueden ensancharse. Desprovista de cualquier vínculo, la ventana ofrece la expresión más literal, cuya forma se transmite apenas sin mutaciones durante siglos. La adopción de la serliana se inscribe en las investigaciones sobre las tipologías antiguas, conducidas por maestros que hacen converger una incipiente arqueología, estudios filológicos e imaginación artística. Poco después la *travata ritmica*, derivada del arco triunfal, será instaurada por Alberti en Sant’Andrea de Mantua, antes de expandirse a la arquitectura doméstica, en el *cortile* superior del Belvedere. A veces los dos prototipos se confunden en las creaciones renacentistas, pero no siempre las producciones de dicho periodo siguen una fuente antigua, sino que existieron numerosas variaciones e “invenciones” que conjugan elementos antiguos con tradiciones locales.

Se han dedicado muchos estudios a la “serliana” pero, si estimamos correctamente, también falta aún una reflexión de conjunto que tenga en cuenta su evolución en ámbito monumental durante los siglos XV y XVI⁶⁶⁶. Presente ya en los albores del Primer Renacimiento, el motivo conoció un desarrollo continuo y alcanza rápidamente diversos centros artísticos de la península Italiana, antes de migrar a otros países europeos. Casi todos los grandes maestros, Brunelleschi, Donatello, Leon Battista Alberti, Michelozzo, Leonardo o Giuliano da Sangallo, Il Cronaca, lo asimilaron en composiciones ligadas casi exclusivamente al ámbito religioso. Apoyándose en sus exigencias, los arquitectos del Segundo Renacimiento pudieron elaborar un variado abanico de nuevas soluciones; y no sólo en la edificación, sino que también en la pintura y la escultura la “serliana” constituye una inagotable fuente de inspiración. El hecho de que casi todos los artistas del Renacimiento dominasen varias artes, favoreció una formidable permeabilidad entre ámbitos. Nuestro objetivo es escoger algunos ejemplos pertinentes, sin una aproximación demasiado categórica, así como trazar cómo el motivo pasó progresivamente del ámbito religioso al privado. Nuestro interés se focaliza en primer lugar sobre los testimonios monumentales y menos sobre relieves o reconstrucciones fantasiosas que exigen una investigación autónoma⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ Este apartado es fruto de la colaboración con la Prof^a. Dra. Sabine Frommel.

⁶⁶⁶ Consúltense Wilinski 1965; Wilinski 1969; Jonge 1987; Jonge 1988; Jonge 1989; Jonge 1992.

⁶⁶⁷ Las referencias bibliográficas no siempre se refieren a las investigaciones más recientes, no obstante tratan de proponer las publicaciones que reagrupan diversos ejemplos tratados en este trabajo.

Como hemos visto, sistemas decorativos del “segundo estilo pompeyano” del periodo tardorrepblicano romano prefiguran la “serliana”, como el *cubiculum* de la villa de los Misterios en Pompeya, dominado por una escenografía⁶⁶⁸; o durante la dinastía julio-claudia la representación de un templete en la espada de Tiberio y de un frente escénico en el llamado corredor de las Águilas de la *Domus Aurea* de Nerón, así como varias emisiones numismáticas de Claudio en adelante con representaciones de un *nikaeion*, ninfeos y templos. No sorprende que los arquitectos del Quattrocento utilizaran la serliana en el ámbito sacro, pues tanto en su forma más “pura” como en aquella denominada “arco sirio”, jugó un papel de primer orden en arquitecturas con especial monumentalidad y significación, al menos desde el s. I a. C., en ejemplos tales como el llamado Palazzo delle Colonne en Ptolemais, residencia del gobernador romano, pasando en época antonina por ejemplos como la basílica y la puerta del ágora sur de Afrodísias, el arco de Adriano en Éfeso – iniciado durante el reinado de Trajano– y el templo de este emperador en la misma ciudad –posible primer ejemplo de “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada por frontón, el llamado “frontón sirio”–, o el llamado Canopo de villa Adriana, prolongándose en el espacio y el tiempo hasta monumentos como dos hipogeos de Palmira, multitud de templos y obras públicas de Asia Menor, Oriente Próximo y el norte de África en los periodos antonio y severo –en el que destacan los propileos del templo de Júpiter Heliopolitano en Baalbek– hasta expandirse en la Antigüedad Tardía a ejemplos como el palacio de Diocleciano en Spalato, el *missorium* de Teodosio, el marfil de los Lampadrii, la *pergula* o cancel de altar de algunas iglesias y los platos de David, entre otros⁶⁶⁹. En la numerosa serie de ejemplos que pueden citarse, se aprecia una clara asociación del elemento a entornos especialmente monumentales en los que se manifiesta la elevada posición social de los comitentes y/o el carácter sacro del inmueble. Debido a la espectacularidad de la solución y a su versatilidad compositiva, la “serliana” era especialmente adecuada para enfatizar el eje rector de composiciones cada vez más complejas y que paulatinamente se fueron vinculando a la exaltación del Estado, la sacralizada figura imperial y sus émulos, por lo que tampoco extraña su pervivencia en numerosos ejemplos tardoantiguos y algunos medievales, pese a que el motivo dominante en la Edad Media sería la arcada triple, posible consecuencia de tales composiciones.

El templete de Clitumno próximo a Spoleto muestra que en los ss. VII-VIII el motivo también se conocía en Italia, ofreciendo un parangón al cual los arquitectos renacentistas se refirieron⁶⁷⁰. También la *pergula* de ejemplos como la capilla de San Prosdócimo en Santa Giustina de Padua, o el *fastigium* de la basílica de San Giovanni in Laterano, que *in situ* aún sirvió de modelo en 1450⁶⁷¹: dos de las cuatro columnas acanaladas estaban coronadas de un arco que invadía el frontón triangular, mientras que los intercolumnios laterales, más estrechos, cubrían con una cornisa⁶⁷². La “serliana” no fue olvidada por los arquitectos medievales, que la usaron para los pórticos de acceso a iglesias –en soluciones que denotan una cierta metamorfosis, como la fachada de Saint-Trophime de Arlés–, inaugurando así una nueva tipología, que no obstante puede tener su precedente en ejemplos tardoantiguos como el pórtico de acceso al atrio de San Lorenzo de Milán, iglesia palatina de Teodosio I (fines s. IV d. C.)⁶⁷³, aún hoy en pie⁶⁷⁴. Hacia 1210, la fachada de la

⁶⁶⁸ Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006, pp. 92-94; Sauron 2007, pp. 156-158.

⁶⁶⁹ Calzona 2006, p.78.

⁶⁷⁰ Como en el caso de San Sebastiano de Mantua, citado más abajo.

⁶⁷¹ Giovanni Rucellai describe la construcción en su Zibaldone, p. 70.

⁶⁷² Para la reconstrucción, *vid.* Blaauw 1994, pp. 117-127.

⁶⁷³ Lewis 1973, especialmente p. 207.

⁶⁷⁴ O bien los pórticos de la *Chalké* del Sacro Palacio Imperial y de Santa Sofía de Constantinopla (época de Teodosio II, r. 408-450 d. C.), si sus reconstrucciones hipotéticas son correctas, *vid.* Schneider 1941; Russo 2007. Otra “serliana”

catedral de Santa Maria Maggiore en Cività Castellana se acentúa con un poderoso arco central inscrito en un tramo de muro, flanqueado simétricamente por columnas jónicas que sostienen un arquitrabe⁶⁷⁵. Otros arquitectos trataron de amalgamar el motivo con fórmulas y lenguajes tradicionales, como sucede en el v stibulo de San Zeno en Pistoia (1379-1449), donde la cornisa recta reúne las arcadas laterales⁶⁷⁶. En este caso la tríada se completa con otros intercolumnios, en correspondencia con la longitud de la fachada. Un ejemplo como la capilla de los Scrovegni ilustra que a comienzos del Trecento Giotto puso la “serliana” al servicio de su programa pictórico: sobre la pared oriental la ornamentación del arco se continúa en una cornisa horizontal, apoyándose sobre soportes esbeltos y creando campos para acoger los episodios. También la “serliana” se empleó en la pintura del Quattrocento, como en Las siete Artes Liberales (h. 1460) de Giovanni di Ser Giovanni, llamado “Lo Scheggia”, y en Las siete Virtudes (1465-1470), de Anton Francesco dello Scheggia. Ambas obras, de marcado sabor antiquizante, disponen una secuencia de “serlianas” que articulan los nichos que enmarcan las figuras sedentes.



Giovanni di Ser Giovanni, llamado “Lo Scheggia”, Las siete Artes Liberales, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Anton Francesco dello Scheggia, Las siete Virtudes (1465-1470), Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En Roma y Florencia existían variaciones de la “serliana” en edificios antiguos de notable autoridad, que influyeron a los arquitectos en su búsqueda de nuevos lenguajes arquitectónicos. En el Panteón, meta de peregrinaje de todos los artistas estudiosos del patrimonio de la Antigüedad, en el propio ingreso y en el gran nicho se emplea un gran arco de medio punto apoyado sobre tramos de entablamento sostenidos por pilastras; incluso la sección del pórtico –ilustrada por Serlio en su

tardoantigua en territorio italiano se conserva en el baptisterio de la catedral de Nápoles (ss. IV-V d. C.), *vid.* Hernandez 2004.

⁶⁷⁵ Las decoraciones musivas de 1210 constituyen un de las más grandiosas obras de los marmoristas romanos Jacopo y Lorenzo y su hijo Cosma *Cfr.* Boscolo 1993; Racioppa 2002; Creti 2012.

⁶⁷⁶ Aún a comienzos del Cinquecento los trabajos continuaban, como la bóveda del vano central. *Cfr.* Acidini Luchinat 2003.

Terzo Libro— con su bóveda central y los laterales adintelados, sigue el esquema de la “serliana”. En el interior del baptisterio de San Giovanni en Florencia, monumento de planta octogonal considerado como templo de Marte, el nicho arcuado que acoge el altar está rodeado por tramos arquitrabados. Aunque no se tratan de “serlianas” en sentido estricto, estos sistemas ofrecen semejanzas con modelos antiguos y tardoantiguos, y favorecen su adopción.



Montaje fotográfico en el que se aprecian los tres lados principales del baptisterio de San Giovanni, Florencia.

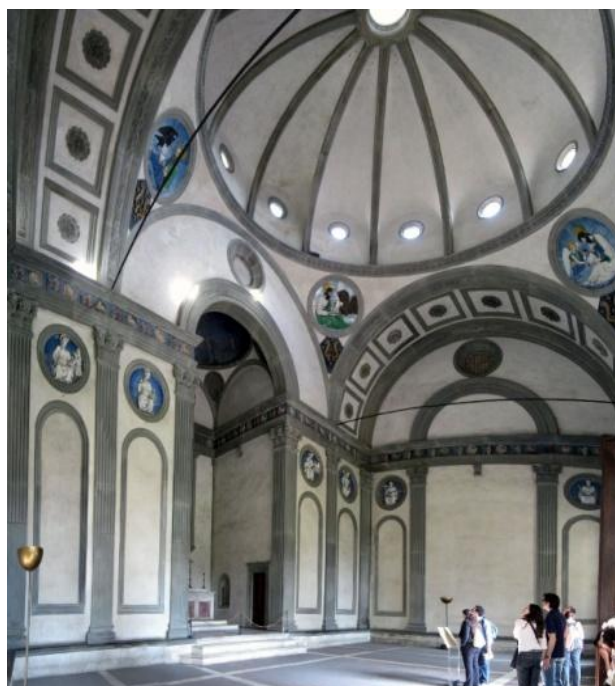
Del interior a la fachada

En la sacristía Vieja de San Lorenzo, capilla sepulcral de los Medici, Filippo Brunelleschi insaturó la “serliana” en la arquitectura renacentista e inició su extraordinaria fortuna: el entablamento frente al ingreso se interrumpe en correspondencia con un retranqueo flanqueado por *columnae quadrangulae* que sostienen el arco⁶⁷⁷. Esta tríada no se debe solamente a una elección formal, constituye además una parte integrante del organismo tectónico. En la capilla Pazzi de Santa Croce, cuya planta rectangular responde a la función de sala capitular, los lados principales se tratan de modo análogo, mientras que sobre los cortos, la solución se traduce en un orden “ciego” en el cual, contrariamente a la “serliana” ortodoxa, el entablamento prosigue a través del arco central, solución que se daba en la Antigüedad, como por ejemplo en el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. Fuera de Florencia se desarrollaron pronto configuraciones de una estupenda variedad, ofreciendo soluciones de fachada para el edificio sacro, gran reto de la arquitectura renacentista. Hacia 1454, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, llamado “Buggiano”, discípulo de Brunelleschi, revistió la fachada de Santi Pietro e Paolo, iglesia llamada de la Madonna di Piè di Piazza en Pescia, con “serlianas” y, para adaptarlas al bloque edilicio de planimetría rectangular, invirtió las proporciones entre los intercolumnios centrales y los laterales⁶⁷⁸. Pero también los interiores se enriquecieron de nuevas variaciones de la “serliana”. En 1451 Domenico Gagini da Bissone asimila con maestría en la capilla de San Giovanni Battista de la catedral de Génova el sistema de la capilla Pazzi: al arco central se adosan intercolumnios definidos por parejas formadas por columna y pilastra, que

⁶⁷⁷ Bruschi 1998, pp. 68-70.

⁶⁷⁸ Cfr. Stegmann, Geymüller 1885-1908, vol. 2.

favorecen relaciones osmóticas con los espacios limítrofes⁶⁷⁹. Modelo muy semejante de fachada se representa en el Anuncio a Zacarías, pintado en la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia por Domenico Ghirlandaio y su taller h. 1486-1490.



Sacristía Vecchia, San Lorenzo, Florencia. Capilla Pazzi, Santa Croce, Florencia.



Madonna di Piè di Piazza en Pescia.

⁶⁷⁹ Giordano 1998a, pp. 195-196.



Capilla de Giovanni Battista, catedral de Génova.



Anuncio a Zacarías, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia.

En Milán la tríada de la Vieja sacristía se parafraseó antes de 1468 en la capilla de Pigello Portinari, responsable de la filial milanese de la Banca Medici, que mediante tal adopción manifiesta su vínculo con los Medici⁶⁸⁰. Ventura Vitoni (1469) articula el coro de Santa Maria delle Grazie en Pistoia con una espléndida “serliana” que interpretata con virtuosismo el mismo modelo, pero renunciando al arco superior, y abriendo los intercolumnios laterales, enfatiza la transparencia entre la nave y el coro⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pp. 178-179, 182-184.

⁶⁸¹ *Cfr.* Stegmann, Geymüller 1885-1908, vol. 6.



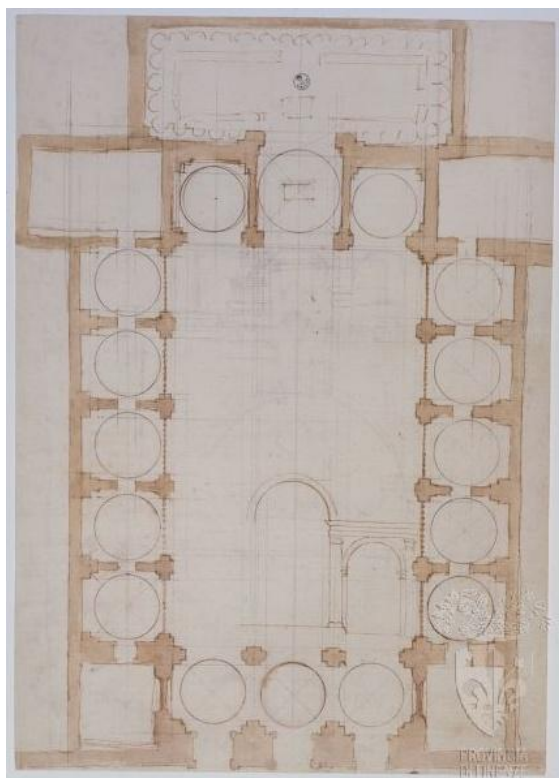
Capilla de Pigello Portinari, Milán. Santa Maria delle Grazie, Pistoia.

Giuliano da Sangallo, en su proyecto de 1488 para la iglesia de San Gallo en Florencia prevé magnificar el alzado del coro, falqueado por las capillas laterales, con una “serliana”, añadida en la planimetría (GDSU 1574)⁶⁸². No sabemos si el arquitecto conocía la serliana antigua, pero había estudiado profundamente el arco de triunfo que después varió en tantos de sus proyectos, hasta adoptar su sintaxis en la tribuna de los cantores de Julio II y la capilla Gondi en Santa Maria Novella⁶⁸³. Fiel sucesor de Brunelleschi, el Florentino ha percibido la “serliana” como motivo triunfal idóneo para expresar la supremacía de la arquitectura sacra. No sorprende por tanto que su discípulo Simone da Pollaiuolo, Il Cronaca, se inspirase para la finalización de la fachada de la iglesia de San Francesco o San Salvatore al Monte, organizando la pared del coro y del ingreso en “serlianas” de una monumentalidad inédita⁶⁸⁴.

⁶⁸² Marchini 1942, p. 89, tav. VII.

⁶⁸³ Vid. nuestra monografía (S. Frommel) sobre Giuliano da Sangallo.

⁶⁸⁴ Pacciano 1998, pp. 360-361.



Proyecto de Giuliano da Sangallo para la iglesia de San Gallo de Florencia.



San Salvatore al Monte, Florencia.

Leon Battista Alberti, figura clave de la renovación del lenguaje arquitectónico y autor del primer tratado moderno de arquitectura, *De Re Aedificatoria*, proporciona a la fachada de la iglesia de San Sebastiano de Matua (1460) un ejemplo precoz y magnífico de frontón arcuado⁶⁸⁵, en el cual el arco se coloca sobre dos tramos de entablamento enlazándolos, inspirándose tal vez en el arco romano de Orange⁶⁸⁶. Parece no obstante más probable que Alberti se refiriese al templo de Clitumno, citado previamente, que el humanista pudo conocer, ya que habla de esta zona de Spoleto

⁶⁸⁵ Burns 1998, pp. 144-149.

⁶⁸⁶ Giuliano da Sangallo hizo un dibujo del arco de Orange durante su viaje a Francia en 1496. Figura en su *Taccuino Senese* (Biblioteca del Comune di Siena S.IV.8, f. 23) y, de forma más minuciosa, en el *Códice Barberiniano* (Bibl. Apostolica Vaticana, cod. Barberiniano 4424, f. 25r).

en su tratado⁶⁸⁷. En tal caso, ello se debería además a una tradición iconográfica difundida en este periodo según la cual dicho templete parece representar el Santo Sepulcro de Jerusalén⁶⁸⁸; el motivo podría indicar para Leon Battista Alberti el triunfo de Cristo y de la religión católica. Pero tal artista pudo tener en mente asimismo el *fastigium* de San Giovanni in Laterano, citado antes y que sin duda conoció⁶⁸⁹.



Fachada de San Sebastiano, Mantua.

Bramante, en la tribuna de Santa Maria delle Grazie, mausoleo de Ludovico il Moro y Beatrice d'Este, encuadra el crucero del transepto, que sostiene la cúpula, con tres estupendas “serlianas” ornadas de tondos⁶⁹⁰. En 1487-1490 concibió un proyecto para la fachada interna de Santa Maria presso San Satiro en la misma ciudad, donde la “serliana” del segundo registro se corresponde adecuadamente con la estructura situada tras ella y soporta por vez primera una fachada a la antigua para una planta basilical⁶⁹¹. Quizás Bramante es también autor de la “serliana” en la cabecera de la iglesia de la cartuja de Pavía, ventana ubicada entre el ábside –colocado debajo– y el arco de encuadre de la bóveda interna⁶⁹². Situada al final del eje longitudinal, la apertura guía el recorrido de los fieles y forma una amplia fuente de luz para el presbiterio. En cualquier caso el tema de la “serliana” goza de un extraordinario florecimiento en Lombardía a comienzos del Quattrocento, como ejemplifica el santuario de Saronno e San Maurizio al Monastero Maggiore⁶⁹³.

⁶⁸⁷ *De Re Aedificatoria*, Lib. 1, cap. VIII, p. 58. La datación en el periodo tardoantiguo ha sido propuesta por Russo 2000, I, pp. 87-143; Calzona 2006, pp. 77-80. *Vid.* también el dibujo de Francesco di Giorgio (GDSU 321Av), en Burns 1993-1994, pp. 355-356.

⁶⁸⁸ Barag, Wilkinson 1974, pp. 179-187.

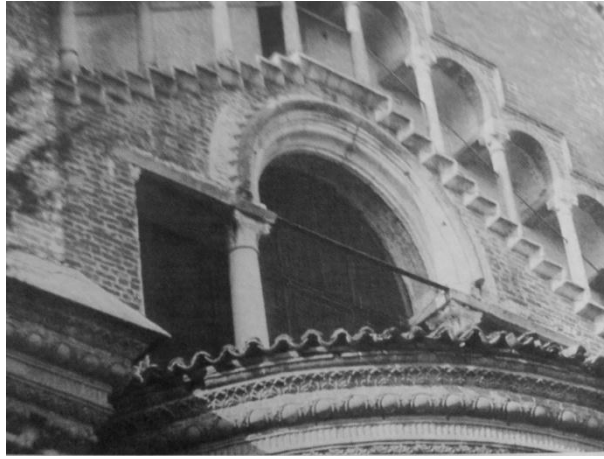
⁶⁸⁹ Calzona 2006, p.79.

⁶⁹⁰ Giordano 1998a, pp. 167, 190-191.

⁶⁹¹ Milán, Archivio dell'Ente Comunale di Assistenza di Milano. Schofield 1976, pp. 246-253; Schofield 2001, pp. 59-62; Frommel 2010, p.44.

⁶⁹² Giordano 1998b, pp.101-103.

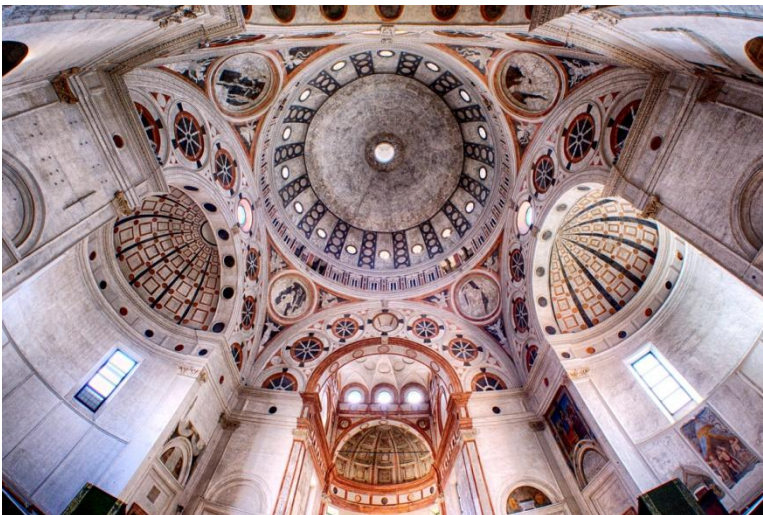
⁶⁹³ *Ibid.*, p.103.



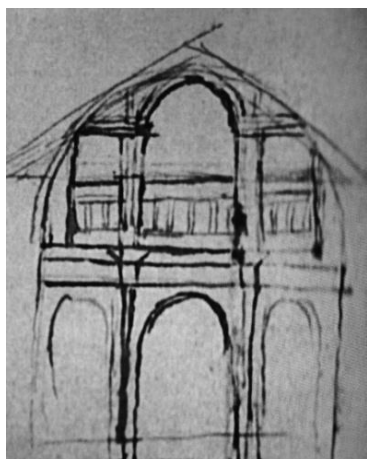
Cabecera de la cartuja de Pavía y detalle de su “serliana”.



Interior de San Maurizio al Monastero Maggiore, Milán.



Santa Maria delle Grazie, Milán.



Proyecto de Bramante para la fachada interior de Sta. Maria presso S. Satiro.

En Venecia, el influjo florentino se une con unas predilecciones locales de sintaxis bastante particulares, idóneas para instaurar nuevas elaboraciones. En el atrio de la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista un portal con frontón semicircular está flanqueado por dos tramos de muro ennoblecidos con ventanas con edículo rematado por frontón triangular⁶⁹⁴. Para San Giovanni Crisostomo (a partir de 1497), una *quincunx* que evoca modelos bizantinos, Mauro Codussi articula uno de los brazos laterales con una “serliana” sutil que crea una transición hacia la capilla⁶⁹⁵. También la arquitectura de los palacios debe a su creatividad innovadora tantas articulaciones inéditas, como la fachada hacia el patio interior del palacio Ducal, articulada por una trama compleja en la cual pilastras, lesenas y cornisa encuadran los arcos y los campos parietales⁶⁹⁶. En el palacio Zorzi en San Severo los arcos reposan sobre robustos pilares revestidos de pilastras geminadas que se continúan sobre el entablamento en forma de lesenas. El fuerte impulso vertical y el ritmo cerrado de enmarques se alejan de prototipos florentinos y el gusto veneciano ha encontrado una expresión elocuente en la pared que surge sobre el arco, delineando un refinado juego de luces y sombras, que Serlio asimila hábilmente en sus proyectos⁶⁹⁷.



Atrio de la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venecia.

⁶⁹⁴ Morresi 1998, pp. 231-233.

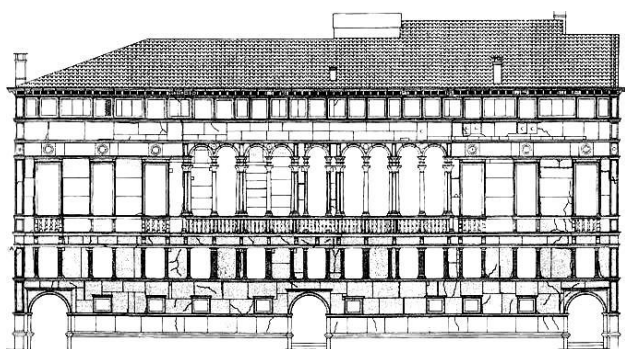
⁶⁹⁵ *Ibid.*, pp. 229-231. *Vid.* también Fontana 2001, pp. 409-411.

⁶⁹⁶ Jonge 1989, pp. 53-54.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, pp. 53-55.



Fachada del patio, palacio Ducal, Venecia.



Palacio Zorzi en San Severo.



Hemos visto que con frecuencia diversas alusiones se entrecruzan y no siempre es fácil dilucidar si los arquitectos recurren a modelos antiguos, si querían evocar prototipos imperiales, actualizar tendencias autóctonas, o bien si existe una voluntad de crear ritmos más diferenciados. Algunos ejemplos de las artes “hermanas” revelan que los artistas adoptaron referencias análogas. En el bajorrelieve del altar mayor de la basílica de San Antonio en Padua (1443-1450), Donatello coloca los grupos del Milagro del corazón del avaro, en un espacio flanqueado por dos monumentos que imitan el lenguaje clasicista de Leon Battista Alberti. Regida por poderosas pilastras acanaladas, la “serliana” de la izquierda traduce el sistema de sacristía Vecchia en una estructura abierta. El arco que se prolonga en forma de bóveda de cañón recuerda no obstante el tabernáculo del crucifijo de San Miniato del Monte, de Michelozzo, y revela un gusto por nuevas combinaciones por parte del artista⁶⁹⁸.



Milagro del corazón del avaro, por Donatello, San Antonio, Padua.

El Encuentro de Salomón y la reina de Saba, en la puerta del Paraíso (1452), de Lorenzo Ghiberti, sucede ante un espectacular edificio que une el interior de una iglesia gótica con una fachada que parafrasea el arco triunfal. Dicha simbiosis de motivos y estilos ilustra asimismo una sintonía de los universos religioso y pagano⁶⁹⁹. Junto con Michele Giambono, el sienés Vecchietta representó, en la capilla de los Mascoli en la basílica de San Marco en Venecia, una Visitación que se desarrolla en una construcción articulada por una “serliana” cuyos estrechos intercolumnios laterales sostienen un primer piso con arcos geminados coronados por frontones⁷⁰⁰. En la Alegoría de los orígenes del hospital de Siena (hospital de Santa Maria della Scala), Vecchietta ha traducido, con intensos efectos colorísticos, un monumento similar a aquel ideado por Ghiberti: un arco triunfal antiquizante forma la fachada de una iglesia del Primer Renacimiento⁷⁰¹. Esta visión arquitectónica podría ser un eco del descubrimiento, en Roma, de arcos de tres vanos por parte del pintor sienés⁷⁰². Se revela nítidamente que en todas las artes, el uso de la “serliana” está ligado al estudio de lo antiguo, sea de modo directo, o a partir de dibujos que circulaban.

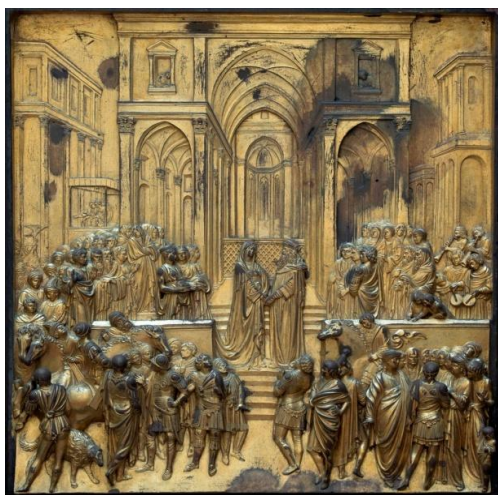
⁶⁹⁸ Poeschke 1980, pp.73 y fig. 92.

⁶⁹⁹ Bruschi 1998, pp. 92-94.

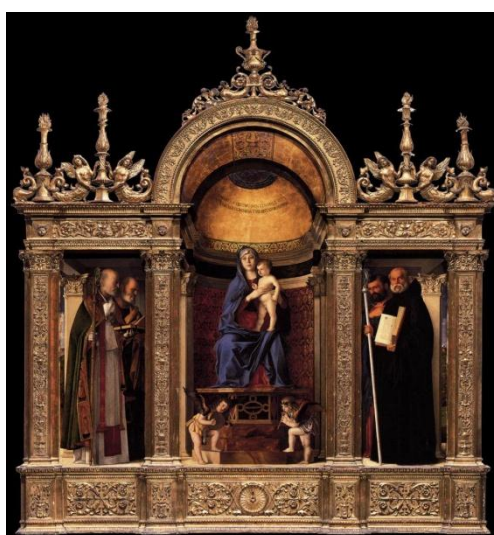
⁷⁰⁰ Bertelli 1994, pp. 386-387.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 394.

⁷⁰² Fiore, Tafuri 1993, p. 32.



Encuentro de Salomón y la reina de Saba, puerta del Paraíso. Anunciación, capilla de los Mascoli, basílica de San Marco, Venecia.



Alegoría de los orígenes del hospital de Siena. Tríptico de Bellini en Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia.

La acentuada jerarquía del esquema era un medio idóneo para temas religiosos, como en el caso del tríptico de Giovanni Bellini en Santa Maria Gloriosa dei Frari en Venecia (1488), donde la Virgen ocupa la parte central arcuada, mientras que los santos se sitúan en los laterales adintelados⁷⁰³. En Florencia, la capilla Corbinelli en Santo Spirito posee un altar realizado por Andrea Sansovino en 1490-1492 que se inscribe en tal filiación, aunque jugando con el motivo triunfal⁷⁰⁴. El políptico concebido hacia 1502 por Bernardo Zenale para la confraternità dell'Immacolata Concezione de Cantù, bajo el influjo de Leonardo, revela la difusión de la “serliana” a los talleres lombardos: en el registro inferior, junto al arco, las columnas soportan un arquitrabe⁷⁰⁵.

⁷⁰³ Cfr. Goffen 1991; Tempestini 1992; Olivari 2007.

⁷⁰⁴ Lisner 1987; Fattorini 2013, pp.140-159.

⁷⁰⁵ Ceriana 2002, pp. 134-135. El registro inferior de la pala hoy está dividido entre el Museo Poldi Pezzoli, el Museo Bagatti Valsecchi de Milán y el Getty Museum de Los Angeles (*vid.* también Natale 1982, pp. 24-49).



Altar de la capilla Corbinelli, Santo Spirito, Florencia. Políptico para la confraternità dell'Immacolata Concezione de Cantù.

Un caso particular: la introducción de la “serliana” en el pórtico

Vestíbulos medievales como aquellos de Cività Castellana o de Pistoia, en los cuales la “serliana” está flanqueada por más de un intercolumnio a ambos lados, conocieron nuevas elaboraciones durante el Renacimiento. Completada por los sucesores de Brunelleschi pero verosíblemente conforme a su proyecto, el pórtico de la capilla Pazzi recuerda la articulación interna: el arco central penetra en un ático, mientras tres columnas corintias a cada lado portan el entablamento⁷⁰⁶. En Sant'Agostino en Montepulciano, Michelozzo traduce este sistema en una organización parietal sometida a un ritmo más complejo: el portal se abre en una arcada que invade el piso superior, realizado más tarde, y se continúa lateralmente con dos intercolumnios articulados con pilastras acanaladas duplicadas en los extremos en machones sobresalientes, las cuales soportan el entablamento⁷⁰⁷.



Capilla Pazzi, Santa Croce, Florencia.

⁷⁰⁶ Bruschi 1998, pp. 68-72.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pp. 95-96; Ferrara, Quinterio 1984, pp. 198-200. La datación no es segura, aunque el proyecto es posiblemente de los años 1460.



Iglesia de Sant'Agostino, Montepulciano.

En 1492, en el claustro de Santa Maddalena de Cestello o de' Pazzi en Florencia, Giuliano da Sangallo adopta la “serliana” para subrayar el eje longitudinal del cuadripórtico delante de la fachada. Ahora las arcadas apoyan sobre pilastras exentas, *columnae quadrangulae* en el sentido albertiano, mientras cuatro intercolumnios laterales, más estrechos, se articulan a base de columnas jónicas. Combinando arco y pilastra, el arquitecto traduce el pórtico de la capilla Pazzi en un idioma antiquizante, mientras que el uso de capiteles jónicos y de un simple arquitrabe en lugar de un entablamento completo responde a la tipología de claustro de un orden pobre. En el segundo claustro de Santo Spirito, Bartolomeo Ammannati debía desarrollar en la segunda mitad del Cinquecento (1564 - después de 1596) una variación más rica, con elegante orden de pilastras en el primer piso⁷⁰⁸. El arquitecto no obstante se separa de la unión albertiana de pilastra y arco, a favor de columnas que acentúan, *more fiorentino*, el desarrollo fluido de los tramos. Bramante, en la canónica de Sant'Ambrogio, repite el sistema híbrido con arcadas laterales sobre columnas que soportan el entablamento y están nítidamente subordinadas al arco central que alcanza la cornisa superior y apoya sobre pilares revestidos de pilastras acanaladas⁷⁰⁹.



Atrio de Santa Maddalena de Cestello o de' Pazzi, Florencia.

⁷⁰⁸ Kiene 1995, pp. 132-136.

⁷⁰⁹ Werdehausen 1990, pp.71-74, tav.100.



Claustro de Santo Spirito, Florencia.



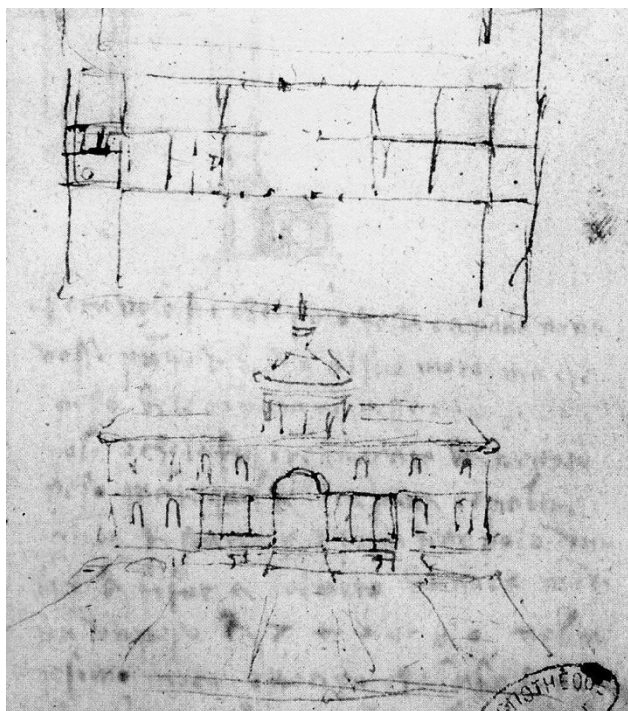
Canónica de Sant' Ambrogio.

Compartimentaciones similares pueden adoptarse en tribunas transversales que sirven para aislar el coro de la nave, cuya longitud define el número de intercolumnios. En el “*Septo*” marmóreo de Santa Maria Gloriosa dei Frari en Venezia, de 1475, el arco central sostiene un Calvario con déesis, elementos que se relacionan visualmente con el altar mayor, potenciándolo, en un conjunto jerárquico que da preeminencia al centro frente a los elementos que lo acompañan.



Septo marmóreo de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia.

Articulación semejante se emplea en una precoz adopción del motivo para una vivienda, dibujada por Leonardo hacia 1497 (Institut de France, Ms. I, fol. 56r)⁷¹⁰. Situado entre dos espacios, patios o jardines, el edificio debía abrirse con una “serliana” cuya arcada comprendería tres intercolumnios arquitrabados, determinados por la longitud del pórtico/vestíbulo. También este esquema de planta refleja el legado de la capilla Pazzi, mientras que un “*tiburio*”, elemento típico de la arquitectura sacra lombarda, corona el centro y testimonia un creciente maridaje entre fórmulas sacras y funciones profanas⁷¹¹. Tales testimonios ilustran que desde el principio de su extraordinario itinerario, la límpida dialéctica de la “serliana”, definida por una tríada sometida a una rígida jerarquía, fue objeto de “licencias” y adopciones a condiciones específicas.



Dibujo de una residencia, por Leonardo da Vinci.

La “serliana” entre ámbito sacro y terreno

Desde finales del Quattrocento, también en la arquitectura privada, la “serliana” debió contribuir de manera crucial a una metamorfosis de la fisonomía de palacios y villas. En 1488, en su proyecto para el palacio del rey de Nápoles, Giuliano da Sangallo rodea el patio, gigantesco ambiente para fiestas, torneos y naumaquias, con variaciones de la “serliana” que semejan a la adoptadas por el mismo arquitecto en el claustro de Cestello⁷¹². Ya hacia 1483, y por tanto antes que Leonardo, Giuliano da Sangallo pudo querer ornar el vestíbulo de Villa Medici en Poggio Caiano con una “serliana”, ya que en su proyecto del *taccuino* Sienés el vano central es sensiblemente más amplio que los laterales⁷¹³. Desde 1503, inicio del pontificado de Julio II, el

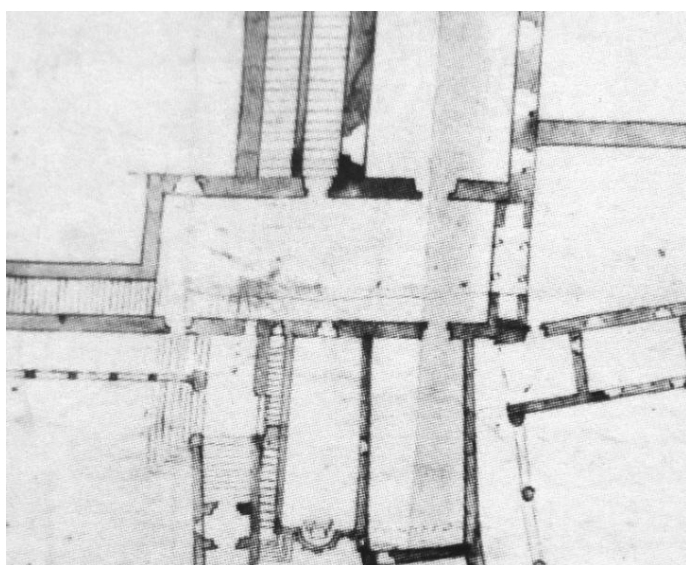
⁷¹⁰ Frommel 2006, pp. 262-263.

⁷¹¹ Que en la obra del florentino los límites entre el léxico sacro y el profano se diluyeron, se evidencia también en los pabellones de planta centralizada que concibe para los jardines de los Sforza en Milán.

⁷¹² El proyecto se conserva en el Códice Barberini (Biblioteca Apostolica Vaticana 4424, ff. 8v y 39v) y en el Taccuino Senese (Siena, Biblioteca Comunale, f. 17v). Borsi 1985, pp. 395-404; Frommel, e. p.

⁷¹³ Frommel e. p. En el proyecto definitivo tal “serliana” ha cedido su lugar a la fachada de un templo coronado por un frontón.

motivo deviene un elemento estable del léxico de los arquitectos innovadores, que lo adoptan como motivo autónomo, o bien inserto en fachadas y patios. Una de las primeras afirmaciones bajo Julio II fue el coro de San Pedro (GDSU 1), donde Bramante había previsto una forma particular de “serlianas”, representadas por un artista anónimo cinquecentista, con un entablamento que prosigue a través de la arcada cuyo extradós está ornado de óculos que recuerdan a Santa Maria delle Grazie⁷¹⁴. La ventana en forma de “serliana” debe su fortuna particularmente feliz a la sala Regia del Vaticano, obra de Bramante proyectada en 1506/1507⁷¹⁵. En dicho ámbito la “serliana” realiza una posible función simbólica sobre el trono papal; además la rosca del arco luce hacia el exterior la inscripción “IULIUS LIGVR PP II”. Poco después, el mismo arquitecto coloca una ventana semejante en el coro de Santa Maria del Popolo.. Las formas son similares, aunque su función, diversa. En el primer caso las aperturas recuperan para el ambiente parte de la luz perdida tras la construcción de la torre Borgia e iluminan un pasaje practicable⁷¹⁶. En el coro de la iglesia romana constituyen grandes vanos cerrados con vitrales con figuración polícroma y se unen verticalmente con las tumbas de Ascanio Maria Sforza y Girolamo Basso della Rovere, adosadas por Andrea Sansovino al muro del piso bajo⁷¹⁷. La invención de una “serliana” sobre otra se debe verosímilmente a Bramante mismo⁷¹⁸ quien, por cuanto afecta a las tumbas, podría retrotraerse a ejemplos quattrocentescos, ideados por tantos artistas desde Andrea Bregno, desde los años 1460 hasta Leon Battista Alberti, posibles autores del altar de la iglesia de San Damaso en Roma (antes de 1465)⁷¹⁹. Siguiendo el modelo bramantesco, Baldassarre Peruzzi adopta la “serliana” en varios proyectos de iglesias, como San Domenico, la reconstrucción de Santa Maria degli Angeli y un dibujo de una nave (GDSU 149A)⁷²⁰.



Detalle del proyecto de Bramante de 1506-1507 para los palacios vaticanos (GDSU 287 A), en el que se observa la planta de la sala Regia y su “serliana”.

⁷¹⁴ GDSU 4 A y 5 A. Metternich, Thoenes 1987, pp. 116-119; Frommel 2003, pp. 228-229.

⁷¹⁵ En general *vid.* Frommel 1977.

⁷¹⁶ De Strobel, Mancinelli 1992, p. 73.

⁷¹⁷ Sobre el coro de Santa Maria del Popolo *vid.* Bruschi 1969, pp. 457-459; Frommel 2009, 1, p. 389; Grasso 2009, pp. 429-443.

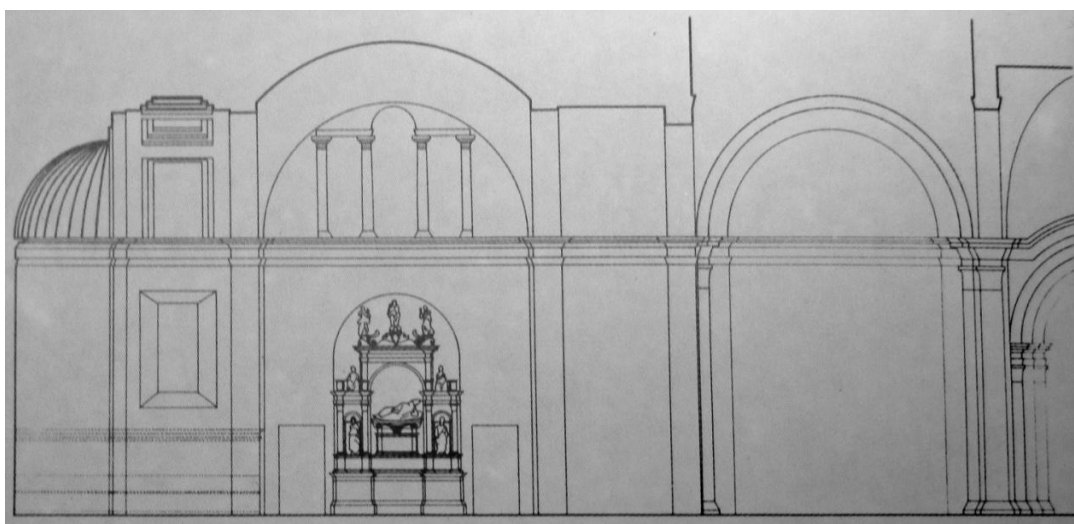
⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 450; Frommel 2009, p. 389; para la restitución *vid.* p. 400.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 389. Sobre el dibujo de Alberti *vid.* Frommel 2008, pp. 53-75. Sobre el papel del altar para la formación y desarrollo de la “serliana” *vid.* también Jonge 1989, pp. 50-53.

⁷²⁰ *Cfr.* Oxford, Ashmolean Museum, n. 40, f. 51; GDSU 580Av, GDSU 117Ar, GDSU 161Ar, 149Ar (Wurm 1984, tav. XXII, p. 232, p. 236, tav. XX, p. 399).



Ventana de la sala Regia, Palacio Apostólico, Vaticano.



Sección del coro de Santa Maria del Popolo, Roma.

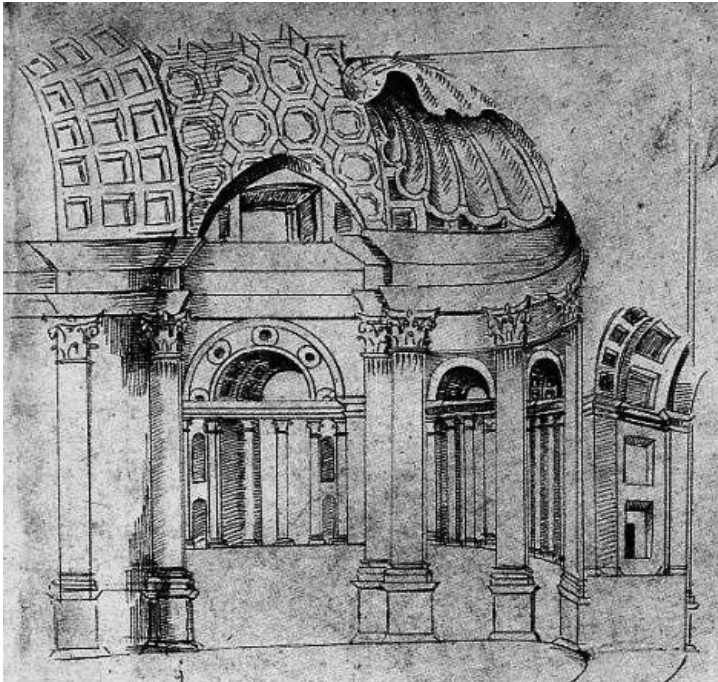
Hacia 1508/09, en el ninfeo de Genazzano, Bramante introduce el motivo en la arquitectura privada, un pabellón de placer, perteneciente al palacio Colonna⁷²¹. Para garantizar una permeabilidad entre interior y exterior –la cercanía de la villa hacía superflua la presencia de estancias de alojamiento– el organismo requiere una pared abierta y, asimilando la “serliana” el arquitecto probablemente pensó en citar un motivo al parecer vinculado con las termas en el imaginario de los artistas del Renacimiento, como lo hizo más tarde Andrea Palladio y como en la Antigüedad atestiguan al menos las termas de Galieno en Dougga, cuyas “serlianas” siguen en pie. La corona de óculos recuerda de nuevo a Santa Maria delle Grazie y proyectos para San Pedro, diluyendo cada vez más los límites entre los universos religioso y profano⁷²². En Genazzano las “serlianas” realzan el efecto espacial exaltando el efecto de las arcadas y, a pesar de que su visión estuviera filtrada por la penumbra bajo las bóvedas, eran visibles desde el amplio jardín⁷²³. El tema se retomó después en el tambor de Santa Maria Maddalena de Capranica Prenestina, terminado en

⁷²¹ Frommel 2003, pp. 215ss; Döring 2001, pp. 343-406.

⁷²² Frommel 1994, p. 416; Döring 2001, pp. 379-380.

⁷²³ Frommel 2003, pp. 227-228.

1520, aunque comenzado quizás por Bramante; se trata de un ejemplo pertinente de la intercambiabilidad de las fórmulas sacras y profanas⁷²⁴. Tan frecuente y prometedor uso del motivo por parte del arquitecto de Urbino habría autorizado a bautizar el motivo como “bramantiana” en lugar de “serliana”.



Proyecto de inspiración bramantesca para la cabecera de San Pedro. “Serliana” del ninfeo de Genazzano.



Ninfeo de Genazzano.

⁷²⁴*Ibid.*, pp. 230-231.

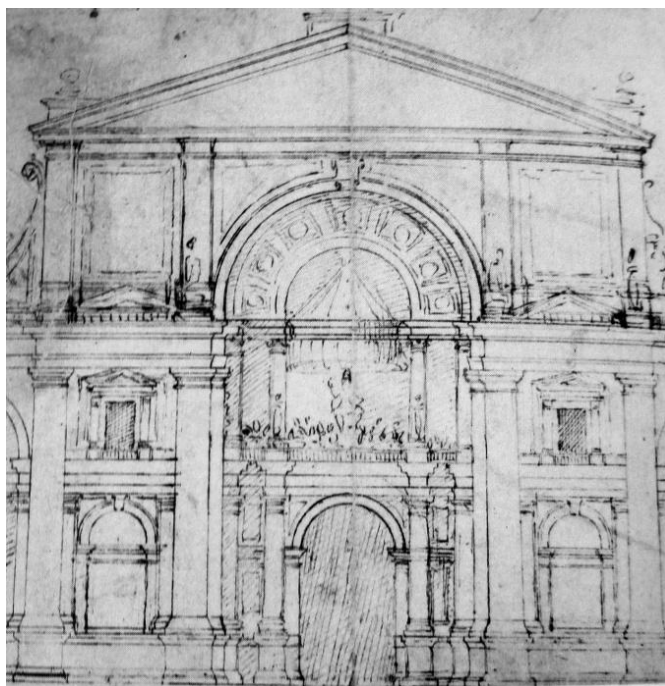


Tambor de la iglesia de Santa Maria Maddalena, Capranica Prenestina.

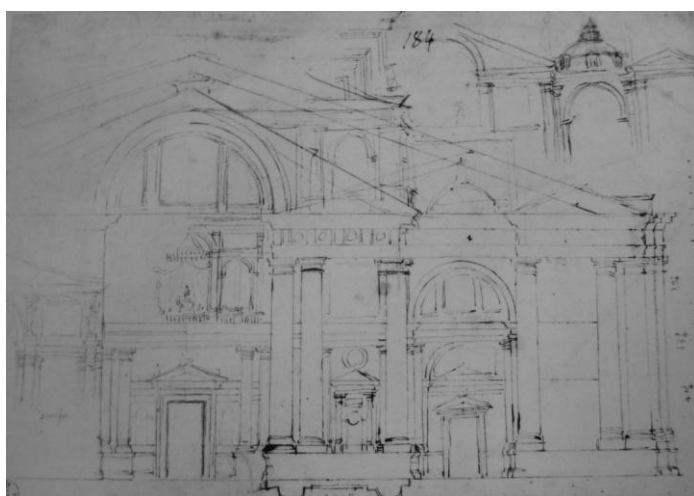
No sólo por el proyecto de San Pedro, taller con mucho el más importante del Segundo Renacimiento, sino que además por los diseños referidos a la terminación de la fachada de San Lorenzo, la “serliana” hace continuas y prestigiosas apariciones. Contribuye en gran medida a su popularidad la representación del Incendio del Borgo (1514), en la estancia homónima en los apartamentos de León X en el Vaticano, donde Rafael articula la logia de las Bendiciones como una “serliana” monumental, colocada sobre un zócalo almohadillado. Bajo el arco central el papa se manifiesta, intercede y asegura al pueblo perturbado la protección divina, acción que detiene milagrosamente el incendio. En el ámbito del concurso para la finalización de la fachada de San Lorenzo en Florencia de 1516, Rafael fue el único que propuso una logia de bendiciones en forma de “serliana”⁷²⁵. Una propuesta para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro, firmada hacia 1519 por Antonio da Sangallo el Joven (GDSU 73A), tal vez remitiendo a Rafael, retoma el mismo motivo y, bajo el arco central y un baldaquino emerge la figura del papa destacada entre su corte⁷²⁶. Lo óculos que animan el extradós del arco recuerdan nuevamente temas bramantescos que se continúan como un referente constante del léxico del Segundo Renacimiento. También Sangallo el Joven reflexionó sobre la posibilidad de resolver esa misma fachada de aparato por medio de un escenográfico frontón arcuado (GDSU 72Ar).

⁷²⁵ El proyecto se conoce a través de una copia de Aristotele da Sangallo, GDSU 2048A (Tafuri 1984; *vid.* también Ruschi 2013, pp. 318-320).

⁷²⁶ Donetti 2013, pp. 492-495. En general, para los dibujos de Sangallo el Joven y su círculo *cfr.* Frommel, Adams 2000.



Detalle del Incendio del Borgo, Vaticano. Propuesta de Sangallo el Joven para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro (GDSU 73A).



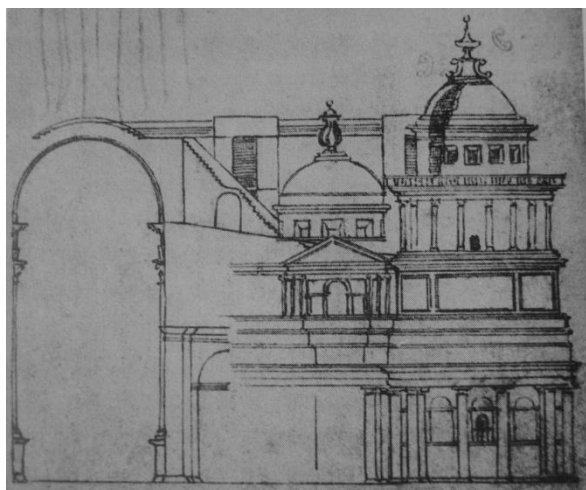
Propuesta de Sangallo el Joven para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro (GDSU 72Ar).

En el dibujo firmado por Jean de Chenevières del modelo lúneo de Antonio da Sangallo el Joven para la misma iglesia de 1521, las serlianas iluminan el ábside de la basílica⁷²⁷. En variantes del proyecto delineado bajo Clemente VII y Pablo III también Baldassarre Peruzzi parece haber adoptado la “serliana” para las lunetas de la nave, dominada por una sinfonía de columnas arquitebadas⁷²⁸. El éxito del motivo fue tal que un artista desconocido lo introduce en las lunetas de su restitución ideal-fantástica de la basílica de Majencio/Constantino⁷²⁹.

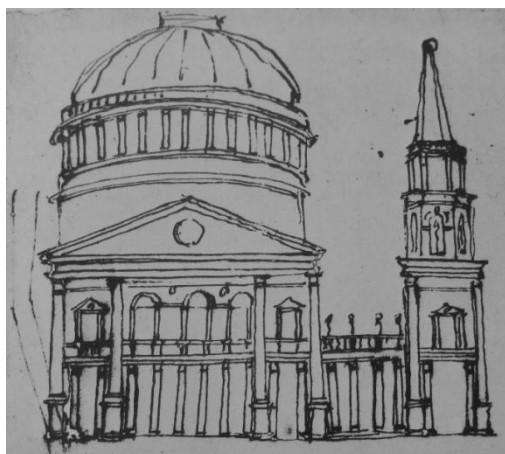
⁷²⁷ Frommel 2002, pp. 299-300.

⁷²⁸ GDSU 14A y 15A; Biblioteca Comunale di Siena, Taccuino Senese, IV, 7, f.37 (Bruschi 1996, pp. 217-228).

⁷²⁹ Sir Jon Soane's Museum, Codex Coner, f. 50v, atribuido a Bernardo Della Volpaia.



Dibujos de Chenevières y Sangallo el Joven para San Pedro.



Dibujo de Peruzzi para San Pedro.

En la Ciudad Eterna la “serliana” no tardará en conferir mayor esplendor a las residencias. Según un proyecto precoz para el palacio Baldassini de h. 1514 (GDSU 1298A), Antonio da Sangallo el Joven había previsto articular la logia de ingreso del patio con una “serliana”⁷³⁰. En un proyecto de reestructuración de un edificio con torres en Piazza Nicosia (h. 1516), concebido por Rafael, la “serliana” deviene en *leitmotiv*; en la logia del piso bajo están marcadas por nichos eco de las ventanas abiertas en la torre⁷³¹. En el centro del primer piso se coloca una logia cubierta por bóveda de cañón, una especie de sala abierta, ornada hacia la plaza con dos columnas con arquitrabe. En el palacio Regis (h. 1521), Antonio da Sangallo el Joven consigue conjugar los cuatro lados del pequeño cuadrilátero mediante una cadencia ininterrumpida de intercolumnios articulados a base de columnas y semicolumnas dóricas, alternando vanos abiertos y cegados, en perfecto equilibrio⁷³². En los mismos años (ante de 1523) Baldassarre Peruzzi utiliza soportes en forma de pilastras con semicolumnas que toma del anfiteatro romano, remitiendo a su proyecto para San Giovanni dei Fiorentino del 1519/20, donde tal tema estaba prefigurado en el primer orden interno. Pero en el palacio Fusconi se revela que la “serliana” deviene el objeto de “capricho”, si al

⁷³⁰ Frommel, 1973, vol. 3, p.14.

⁷³¹ Oxford, Ashmolean Museum, 1579 (Frommel 2002, pp. 286-291).

⁷³² Frommel 1973, vol. 1, p. 158, vol. 3, pp. 113-117.

orden jónico del piso se suceden dos plantas de logias en orden dórico, invirtiendo la gradación canónica de Vitruvio⁷³³. Con habilidad el arquitecto del palacio Baschenis sabe explotar las novedades; mientras que los lados del cuadrilátero están desprovistos de toda articulación tectónica, la logia anterior tiene la forma de una “serliana” con dos pisos, con pilares dotados de pilastras dóricas en el inferior, seguido de una serliana dórica con columnas que soportan un architrabe lúneo⁷³⁴. En definitiva, nuestro motivo llega a ser particularmente apreciado en patios de dimensiones reducidas, en los cuales confiere un aspecto triunfal sobre todo a la logia de ingreso y favorece la creación de una nueva perspectiva. Así lo hace Antonio da Sangallo en su casa en via Giulio (h. después de 1534), donde la “serliana” de la logia de acceso prosigue, contrariamente a Peruzzi, la sucesión vitruviana de dórico y jónico y, según una refinada escenografía, el arco dialoga con una exedra, situada en frente⁷³⁵.



Detalles de un proyecto de Rafael para un palacio de Piazza Nicosia.

⁷³³ El palacio se demolió, pero tres dibujos de G. A. Dosio representan la planta y la fachada con “serliana”. Frommel 1973, vol.1, pp. 159-160; vol. 3, pp. 76-77. El dibujo para San Giovanni dei Fiorentini (GDSU 510A) está publicado en Wurm 1984, p. 9. Al final de su vida adoptó el motivo para una logia efímera para Paulo III (GDSU 3959A) en cuyo centro figura el trono papal, *vid.* Wurm 1984, p. 508.

⁷³⁴ Frommel 1973, vol. 1, pp. 160-161; vol. 3, pp. 18-19.

⁷³⁵ Frommel 1973, vol. 3, pp. 135-136. *Vid.* también Yong Cho 2002, pp. 39-52.



Patio del palacio Regis, Roma.

También las fachadas adquirieron gracias a la “serliana” mayor riqueza y variedad. En el palacio Jacopo da Brescia en Roma, Rafael había mostrado que el motivo forma un elemento idóneo para ennoblecer el exterior. Compuesto de bandas de pilastras limitando un espacio central cuyo entablamento porta un frontón en forma de segmento de círculo, el motivo triunfal anuncia desde lejos el estatus del propietario. Para la logia de la fachada hacia el jardín (antes de 1523) de la villa de Baldassarre Turini da Pescia –signatario del papa– en Roma (Villa Lante), Giulio Romano compuso, como Bramante en Genazzano, tres “serlianas”, que se cierran en los extremos con pilastras dobles⁷³⁶. Giulio sustituye los pilares con sutiles columnas que portan arcos de reducidas dimensiones y desprovistos de cualquier molduraje, para dar mayor desarrollo a los entablamentos. De este modo la logia gana en transparencia y se refuerza la dialéctica entre arco y entablamento para el cual Giulio Romano escoge una versión simplificada. Más robustas son las “serlianas” que adornan los lados cortos de la logia, donde los dos arcos apoyan sobre las pilastras. El mismo personaje deseó que la “serliana” le acompañase a la tumba; la incluyó en su monumento funerario en la catedral de Pescia⁷³⁷, que no solo sirve ya como telón de fondo del yacente, como por ejemplo hace Jacopo Sansovino en el monumento a Galesio Nichesola en la catedral de Verona (1527)⁷³⁸, sino que lo integra en una auténtica escenografía.

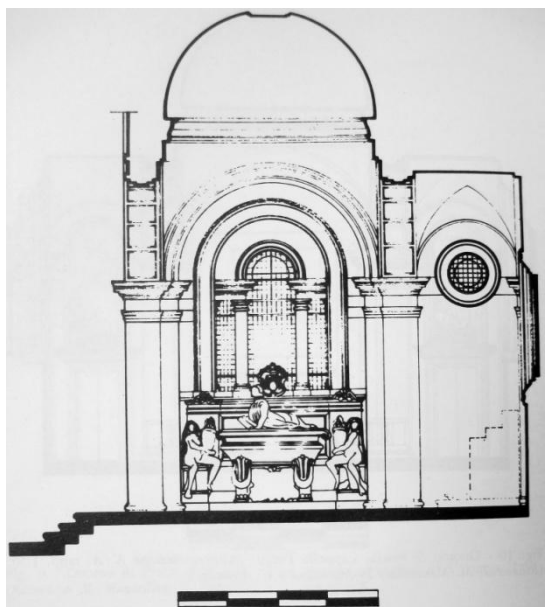
⁷³⁶ Frommel 1989, pp. 115-117.

⁷³⁷ Conforti 1987.

⁷³⁸ Boucher 1991, pp. 322-323.

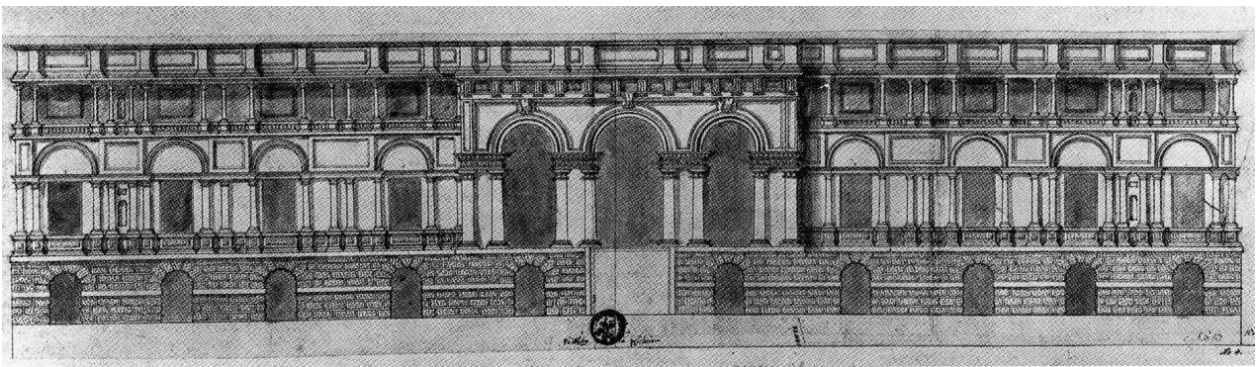


Villa Turini-Lante, Roma.



Tumba de Baldassare Turini, catedral de Pescia (Conforti 1987, fig. 11). Monumento a Galesio Nichesola en la catedral de Verona.

La experiencia de villa Lante debió culminar en la fachada hacia el jardín del palacio Te en Mantua (1524-1534), donde Giulio Romano es capaz de esconder las irregularidades debidas a partes preexistentes, mediante la variación de la longitud de los intercolumnios de las “serlianas”, como también hace Palladio en su Basílica de Vicenza. Estos responden a la disposición de las estancias y sus ventanas, como sucede en la fachada marítima del palacio de Diocleciano en Spalato, edificio donde también se destaca marcadamente el cuerpo central frente a las arquerías laterales del llamado “peristilo”. En el mismo edificio de Mantua se emplea la “serliana” en composiciones pictóricas donde posee un carácter marcadamente escenográfico, como sucede en el llamado tondo Arcturus (1527-1528) en la sala de los Vientos, con una secuencia de “serlianas” en semicírculo y resueltas en “arco sirio”; por su parte, en la Gigantomaquia (1532-1534) de Giulio Romano en la sala de los Gigantes, la ruina de los gigantes sucede en paralelo a la caída de las impresionantes arquitecturas, centradas por una “serliana”. Más adelante tendremos ocasión de comentar el fresco de Giulio en la sala de Constantino y dos interesantes dibujos, todos ellos juegan con “serlianas” resueltas en “arco sirio” y se vinculan con potentes arquitecturas.



Fachada al jardín del palacio Te, Mantua (dibujo por Ippolito Andreasi).



Tondo Arcturus (1527-1528), sala de los Vientos, palacio Te, Mantua.

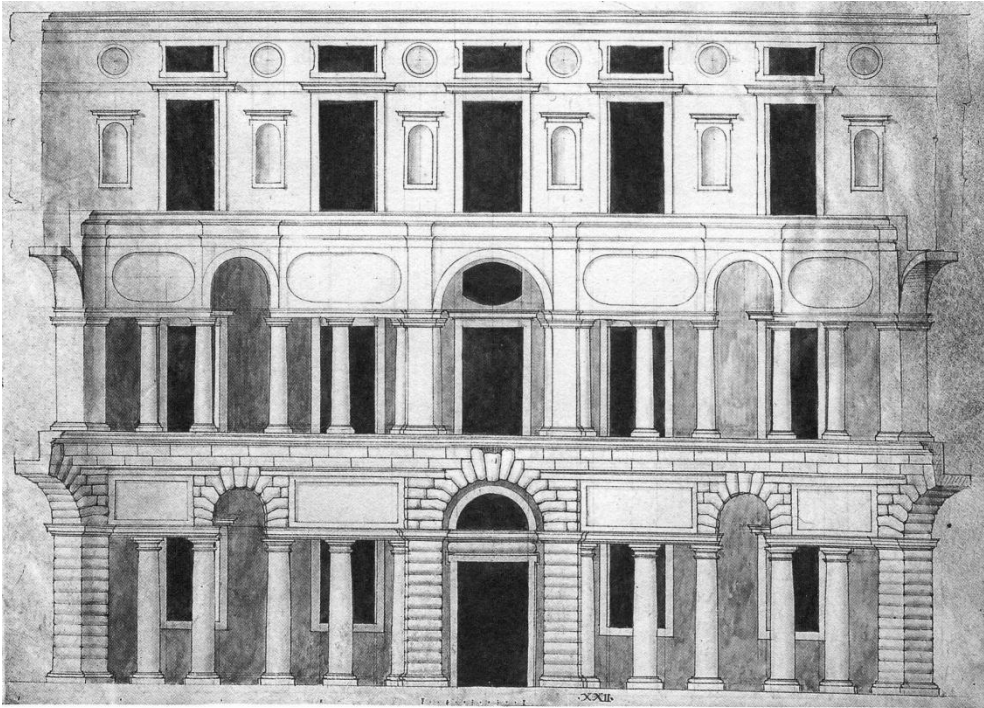


Gigantomaquia (1532-1534), sala de los Gigantes, palacio Te, Mantua.

Sebastiano Serlio debió “codificar” después en su *Libro Quarto* el ingenioso sistema empleado por Giulio Romano en la fachada del jardín del palacio Te, iniciando un importante proceso de migración, con consecuentes inmediatos en Francia, donde el boloñés lo propuso también en su proyecto para la reconstrucción del Louvre para Francisco I, representado en el *Sesto Libro*⁷³⁹. En su dibujo la combinación del patio circular y la cadencia de las “serlianas” genera un ambiente de fuerte carácter imperial. También en Italia la migración de la serliana del Segundo Renacimiento produjo resultados de gran renombre, como la villa Imperiale en Pésaro de Girolamo Genga, cuya fachada está ennoblecida por una ventana en forma de arco triunfal en miniatura⁷⁴⁰. Nuevamente, asistimos a la fusión de tipologías triunfales y la “serliana”. Con maestría el arquitecto adopta el motivo también para la logia en el patio, cuyas tres arcadas se flanquean por dos tramos arquitrabados.

⁷³⁹ Frommel 1998, pp. 268-281. El proyecto se titula “casa del Re” (Sebastiano Serlio, *Sesto Libro delle abitazioni di tutti li gradi degli uomini*, ms. Monaco, f. 71r).

⁷⁴⁰ Patzak 1908, p. 149.



Proyecto para el Louvre por Serlio, *Sesto Libro*.



Villa Imperiale, Pésaro.

Una amplia y prodigiosa circulación

La migración de la “serliana”, en Italia y en otros países europeos, es un vastísimo asunto sobre el que sería necesario profundizar en futuras investigaciones. Por cuanto afecta a la península Ibérica, como ejemplo cabe citar la obra de Galeazzo Alessi, quien se había formado en el taller de Antonio da Sangallo en Roma, particularmente en Génova y Milán, para abarcar el enorme desarrollo y prestigio del motivo. Giovanni Battista Grimaldi, humanista y banquero de Carlos V y del pontífice, en 552-1554 se hizo construir una villa frente al río Bisagno en Génova (luego palacio Grimaldi-Sauli); la imponente fachada se organiza en dos plantas articuladas internamente por

“serlianas”. Por su parte, en la contemporánea villa de Tobia Pallavicino en Génova, llamada “delle Peschiere”, se reservan al portal de ingreso y a los cuerpos avanzados de los laterales⁷⁴¹.

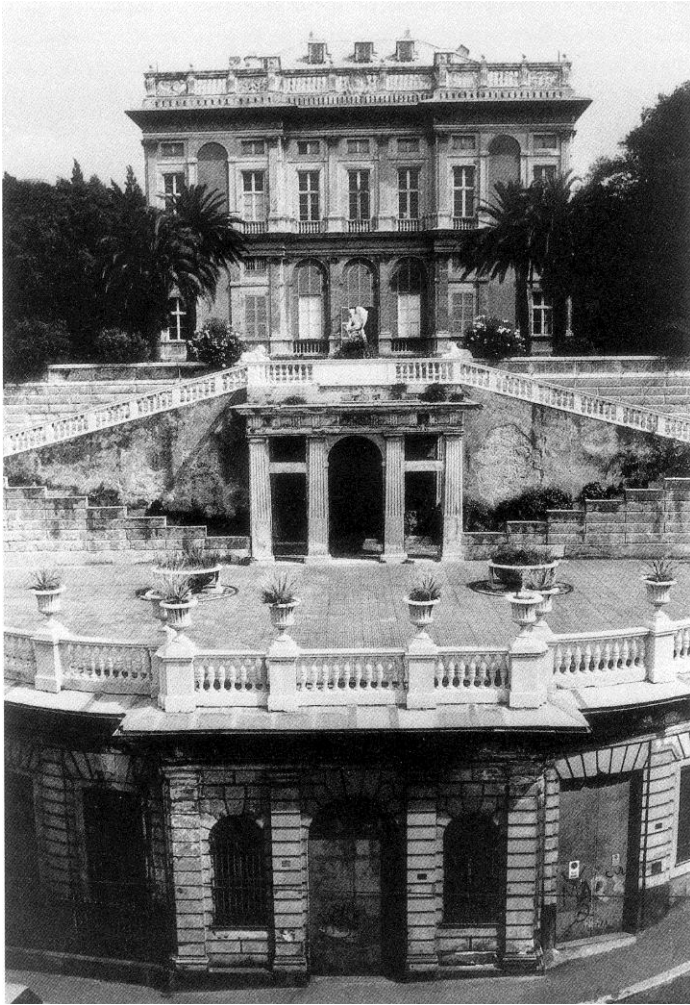


Villa Grimaldi en Bisagno (M. P. Gauthier, *Les plus beaux edifices de la ville de Gênes et des ses environs*, Paris 1818-32, tabs. 76, 79).



Mismo edificio representado por Domenico Cambiaso.

⁷⁴¹ Gorse 2001, pp. 247-260.



Villa delle Peschiere, Génova.

En Milán, el rico banquero y comerciante Tommaso Marino se hizo construir de 1557 a 1563, también por Alessi, una residencia nobiliaria cuyo patio consiste en una cadencia elegantísima de “serlianas”, citando los prototipos más prestigiosos del Primer Cinquecento. Se revela claramente que estas elecciones están íntimamente relacionadas con la situación política del entorno. En 1528, Génova pasó al bando de Carlos V, nueva alianza que inauguró un “siglo de oro”. Liberada de la dominación milanese y francesa, inmediatamente aspiró a un fasto renacentista que se separa de modo decisivo de la tradición medieval. En tal ambiente la “serliana” se convierte en el medio de expresión idóneo para enunciar de manera persuasiva el sello triunfal reinante. Incardinado en el ambiente sacro del Quattrocento, el motivo ha cambiado progresivamente y amplificado su significado para devenir en una especie de metáfora de reafirmaciones imperiales.



Palacio Marino, Milán.

Poder monárquico, orgullo cívico y valor artístico

Ya hemos destacado la importancia de la sala Regia del Vaticano, constantemente revisitada por tantos artistas y que, aún a día de hoy, sigue realizando la función para la que fue construida, servir como salón del trono para las audiencias papales más solemnes. La Scala Regia realizada por Bernini en el s. XVII y a la que se accede por una monumental “serliana” no deja de ser un guiño a dicha exitosa fórmula. La sala se empleó para otras ceremonias de aparato como la coronación de Cosme I de Medici, gran duque de Toscana, por Pío V (18 de febrero de 1570), con la cual se reforzaba el tradicional vínculo de Florencia con el papado. El ambiente sufrió diversas intervenciones entre las que destacan las de los pontificados de Paulo III (1534-1549) y Gregorio XIII (1572-1585)⁷⁴². En el primero deben subrayarse la elevación de la sala –con la adición de la bóveda estucada y la ventana termal– y la construcción de la adyacente capilla Paolina (1537-1538/39), todo ello por Antonio da Sangallo el Joven⁷⁴³. En sus proyectos de reforma de la sala Regia dudó entre añadir la ventana termal o repetir la “serliana” (GDSU 1234 Ar); además planteó ambos motivos en un proyecto no realizado para la capilla Paolina (dibujo conservado en el Ashmolean Museum)⁷⁴⁴. En dicho ambiente existe un fresco en el que se representa un interior

⁷⁴² En general *vid.* Redig de Campos 1967, pp. 129ss.; Davidson 1976; Frommel 1984.

⁷⁴³ En general *vid.* Frommel 1964; Kuntz 2003.

⁷⁴⁴ Frommel 2003, pp. 310-312.

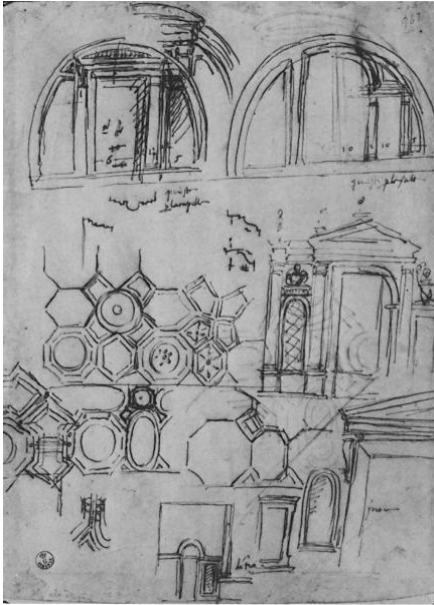
sacro articulado por una “serliana” que termina en una ventana también en “serliana”, ¿tal vez citando a Sangallo el Joven? Como indica la inscripción sobre el espacio destinado al trono, Gregorio XIII finaliza la decoración de la sala Regia en 1574; asimismo se apropia de la “serliana” de Julio II diseñada por Bramante, introduciendo su propio nombre en el friso del entablamento que da al interior de la sala, con la inscripción “GREGORIUS XIII.P.MAX”. Desconocemos si la peculiar solución del arco encajado entre friso y cornisa y apoyado en el arquitrabe pertenecía ya a lo proyectado por Bramante o si es fruto de las reformas posteriores; el caso es que repite la solución de la fuente del acueducto de Adriano en Atenas –a la que se añade el frontón en la sala Regia–, la misma que se conocía a través de los dibujos relacionados con Ciríaco de Ancona, como el que hemos comentado de Giuliano da Sangallo datable entre 1480 y 1510. En la cara exterior de la “serliana” de la sala Regia, los ladrillos colocados sobre los intercolumnios laterales muestra indicios de modificaciones en dicha parte, ¿tal vez la solución de la fuente del acueducto de Adriano también se utilizó en esta cara? El resto de la estancia se decora con frescos que representan diversos acontecimientos históricos de gran relevancia como la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571) y la matanza de la Noche de San Bartolomé (23-24 de agosto de 1572), con los que se afianzaba la posición de la fe católica en Europa.



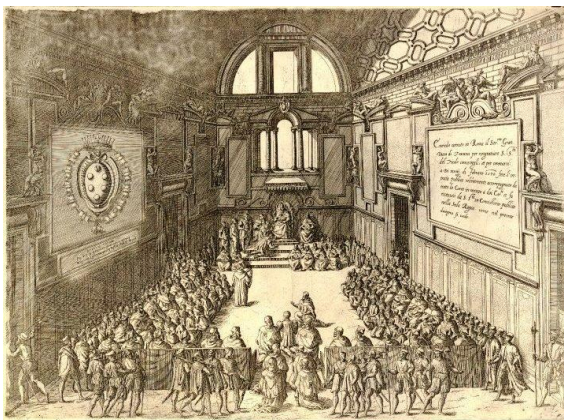
“Serliana” de la sala Regia, Palacio Apostólico, Vaticano.



Muro norte de la sala Regia, lugar del trono temporal, Vaticano.



Estudio de Sangallo para la sala Regia (GDSU 1234 Ar). Muro norte de la sala Regia.



Coronación de Cosme I de Medici en la sala Regia, grabado por Etienne Dupérac (1520-1604) perteneciente a la colección de grabados *Speculum Romanae Magnificentiae* (h. 1570). La sala Regia en nuestros días.



Proyecto de Sangallo para la capilla Paolina, Ashmolean Museum, Oxford. Fresco de la capilla Paolina.

Otro ambiente simboliza el poder del papado y, en este caso, además su primacía frente al poder imperial: la sala de Constantino. En ella el taller de Rafael realizó algunos frescos bajo la dirección de Giulio Romano. Nos interesa el situado en una ventana de la sala, seguramente contemporánea de la Conversión de Constantino y la Donación de Roma (1523-1524), realizadas por orden de Clemente VII (pontificado 1523-1534). Suele citarse el lateral derecho del hueco de la ventana, en el cual figura una “serliana” resuelta en “arco sirio” desde la que se asoma el Papa leyendo un discurso acompañado por un gentilhomme que le sostiene un parasol⁷⁴⁵. La “serliana” papal está rematada por el escudo Medici, flanqueado por leones y posiblemente por la Fama (modelos renacentista) y la Fortuna/Abundancia (basada en modelos monetales romanos); corona una estructura sostenida por cariátides y en cuya base se sitúa una escalera circular que recuerda a la diseñada por Bramante para el Belvedere⁷⁴⁶, que sería visible desde la ventana en la que Giulio Romano pintó esta obra. En el otro lateral de la ventana, apenas reproducido o citado, figura una estructura similar desde la que se asoma un monarca de aspecto pagano —¿un emperador?— con corona radiada y acompañado por un paje. En la parte superior de esta “serliana” imperial se repite el escudo Medici, flanqueado por leones, pero en esta ocasión las dos esculturas de los extremos representan figuras masculinas desnudas: el Alejandro con lanza de Lisipo, o bien Zeus (frecuente en la iconografía numismática romana) y el Hermes Logios (como el llamado Germánico del Louvre, conocido en el Renacimiento). El Emperador —que lee otro escrito— parece responder al discurso del Papa, el cual está vestido con sus símbolos de poder terrenal, al modo como recibe a monarcas no cristianos, puesto que lleva traje de coro (sotana, roquete, muceta y camauro), pero no estola⁷⁴⁷. Sobre la representación del Papa figura Gregorio Magno, destructor de ídolos⁷⁴⁸. Sobre el monarca, la representación del escultor cristiano destruyendo esculturas paganas. En la parte baja del dintel de la ventana se incluye la empresa de Clemente VII, *candor illaesus*. El conjunto interesante por sus conexiones con el poder papal católico *versus* poder imperial paganizante, y por el diálogo con el gran nicho del Belvedere, que se recrea idealmente en estas imágenes, en las que además se ve con la perspectiva con la que se observaría desde dicha ventana, de arriba abajo; el conjunto y concretamente las dos “serlianas” (resueltas en “arco sirio”) contrapuestas con el Papa y el Emperador, nos habla de la preeminencia de la Iglesia frente al Imperio —como el resto de la sala— según la política de Clemente VII, que le causaría una notable humillación en el saco de Roma (1527). No obstante, semejante mensaje triunfal se retoma en 1585 en la pintura del techo de la sala de Constantino obra de Tommaso Laureti, replanteamiento de la situación general de la Iglesia y su relación con las artes tras el concilio de Trento; en este nuevo fresco se subraya la destrucción de los ídolos, en un ambiente en el que se ha escogido el motivo triunfal para realzar la cruz de Cristo. La elección de la “serliana” por Giulio Romano no es casual, del mismo modo que tampoco lo es en el citado Incendio del Borgo y en otras obras del periodo cuyo foco principal es el taller rafaelesco⁷⁴⁹. En la base de ambas “serlianas”, en el centro de la escalera se coloca una fuente. Tal vez esta conexión inspiró el llamado ninfeo de la villa Giulia, residencia de placer del papa Julio III (p. 1550-1555), que hemos comentado a partir de su reflejo en la numismática como *Fons Virgo*.

⁷⁴⁵ Hartt 1958, fig. 75; Buddensieg 1965, pl. 6a; Wilinski 1969, fig. 214; Crum 1989, fig. 11.

⁷⁴⁶ Sobre el Belvedere y sus reformas *vid.* Redig de Campos 1967, pp. 90ss.; Frommel 2003, pp. 89ss.

⁷⁴⁷ La vestimenta es importante para la interpretación iconográfica. Por ejemplo, en el Incendio del Borgo, León IV —retrato de León X, también de la familia Medici, como Clemente VII— está revestido de pontifical (capa pluvial, alba y estola) y lleva la tiara, todo ello adecuado para actos litúrgicos o bendiciones, como es el caso.

⁷⁴⁸ Sobre este tema *vid.* Buddensieg 1965.

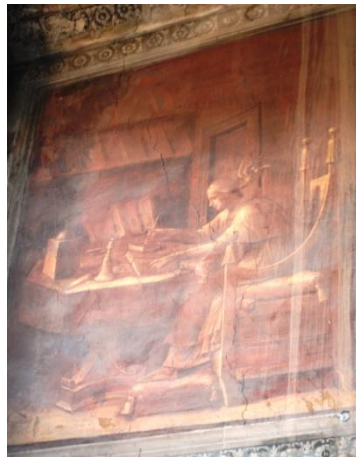
⁷⁴⁹ En la Roma papal contemporánea se pintaron otras muchas “serlianas” dependientes del taller de Rafael, como las que realizó Perin del Vaga en el Castel Sant’Angelo en la galería pompeyana y la sala de Apolo, así como la de su dibujo de La resurrección de Lázaro, *vid.* Parma Armani 1986, pp. 17ss., 55ss, 177ss, 209-236. El mismo Rafael preveía la “serliana” en distintos proyectos de sus pinturas, como en la Liberación de san Pedro o la Expulsión de Heliodoro del templo; asimismo, la ventana que se entrevé en el tambor de la cúpula de la Escuela de Atenas, es la parte baja de una “serliana”, *cfr.* Spagnesi 1984, pp. 111-112, 115-117, 122, 126, 128, 132-133, 138-139.



Incendio del Borgo, sala del Incendio del Borgo, Vaticano.



Detalles del fresco de Giulio Romano en una ventana de la sala de Constantino.



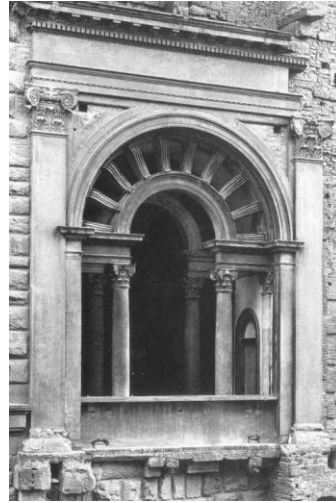
Detalles del fresco de Giulio Romano en una ventana de la sala de Constantino.



Detalle del fresco de Tommaso Laureti en el techo de la sala de Constantino.

La influencia de la sala Regia fue muy notable. Es posible que tras dicho modelo prestigioso y vinculado a la sublimación del poder más absoluto esté el éxito y difusión de la “serliana” en contextos similares. Quizás el más evidente sea la renovación del llamado Salone dei Cinquecento en el Palazzo Vecchio de Florencia, con los ventanales y tribuna dell’Udienza, destinada al trono del duque, proyecto de Giuliano di Baccio d’Agnolo y Baccio Bandinelli (1542-1543). Protagonismo semejante tuvo la “serliana” en los Uffizi, diseñados por Giorgio Vasari (1560-1580) bajo el mecenazgo de Cosme I de Medici. En todos estos casos la “serliana” se vincula claramente con la manifestación del poder⁷⁵⁰. En el Palazzo Vecchio la “serliana” se emplea también en las pinturas de las salas de Júpiter y de Cosme el Viejo (Giorgio Vasari y Marco Marchetti da Faenza, 1556-1558) y en el Escritorio de Minerva (Giorgio Vasari y Giovanni Stradano, 1557-1566). En estos casos la “serliana” sirve como marco de la representación de las virtudes atribuidas a miembros de la casa Medici; en la bóveda del último ambiente citado se representa además el *candor illaesus*. Arquitecturas y pinturas manifiestan la conexión entre Florencia y Roma, al tiempo que expresan las pretensiones de la familia Medici hacia un poder hegemónico en Italia y la acaparación del papado, obtenido por sus miembros León X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534) y Pío IV (1559-1565). Pero por si esto fuera poco, en los Uffizi se manifiesta asimismo la identificación de Cosme I con Augusto: en el cuerpo situado junto al río, la fachada que mira hacia el centro de la ciudad dispone dos “serlianas”, una mayor en el piso bajo y otra menor en el piso principal que sirve como ventana en la que se colocó la estatua de Cosme representado como Augusto (1572-1573) realizada por Vincenzo Danti (Museo Nazionale del Bargello, Inv. 15 S).

⁷⁵⁰ Cfr. Crum 1989, pp. 238-251; Satkowski 1993, pp. 37-44, 53-55.



Salón dei Cinquecento y ventanal del mismo, Palazzo Vecchio, Florencia.



Fachadas hacia el centro de la ciudad y hacia el río, Uffizi, Florencia.



Detalle de la “serliana” superior de los Uffizi. Cosme I como Augusto, Museo del Bargello.

En otras labores tardías realizadas en el corredor de levante en los Uffizi también se representa la “serliana”, en las *campate* 1 y 7 (atr. Antonio Tempesta, 1581) y en las 15, 18, 26, 39 y 42 (taller de Alessandro Allori, 1581)⁷⁵¹. En la vertiente de estudios anticuarios en torno a la “serliana”, destacaron las restituciones de fachadas de monumentos romanos por Pirro Ligorio realizadas antes de 1568⁷⁵², sus decoraciones musivas para la Casina de Pío IV, así como algunos ejemplos en su libro de dibujos conservado en el Archivio di Stato de Turín⁷⁵³.



Detalle de la campata 1 del corredor de Levante, Uffizi, Florencia.

Del ámbito del poder monárquico saltamos a un ambiente cívico como el palacio della Ragione, llamado Basílica de Vicenza, nombre ya de por sí significativo. Se trata del gran proyecto de Palladio, iniciado en 1549 y que el arquitecto modifica y supervisa hasta su muerte en 1580⁷⁵⁴. La obra destaca por su uso versátil de secuencias de “serlianas” de distinto tamaño para adaptarse a las características del edificio gótico que envuelve; además en su interior incluye una variación de la “serliana” con frontón. Pero la Basílica de Vicenza no solamente supone un ejercicio arquitectónico y anticuario, sino que otorga a esta sede del poder cívico un aspecto moderno que hunde sus raíces en la dignidad clásica del vocabulario y sintaxis empleados en su diseño; el propio Palladio señala en su *Terzo Libro* (Venecia 1581, p. 41): “[...] *i portichi, ch’ella hà d’intorno; sono di mia inventione: e perche non dubito che questa fabrica non possa esser comparata à gli edificij antichi; & annoverata tra le maggiori, e le più belle fabriche, che siano state fatte da gli antichi in qua, si per la grandezza, e per gli ornamenti suoi: come anco per la materia, che è tutta di pietra viva durissima; e sono state tutte le pietre commesse, e legate insieme con somma diligenza*”. El fragmento informa sobre el valor que Palladio confiere a su Basílica por sus características formales y materiales; a este respecto destacan los motivos clásicos y es importante que la obra esté hecha enteramente de piedra, algo poco habitual en Italia y mucho menos en el Véneto. Además el texto nos sirve para demostrar la actitud divulgativa de Palladio, que en sus libros comenta frecuentemente sus propias obras, algo que Serlio pudo hacer en pocas ocasiones ya que apenas pudo construir. La plaza en la que se inserta la Basílica de Vicenza, con su pareja de grandes columnas, edificios religiosos y civiles, cita además a la del San Marco de Venecia, emulando y al mismo tiempo compitiendo con la Serenísima. En tal sentido, la Basílica podría estar emulando a la Biblioteca Marciana, donde Sansovino introdujo un ritmo de “serlianas” cuyos intercolumnios laterales son muy estrechos.

⁷⁵¹ Vezzosi 2010, pp. 12ss.

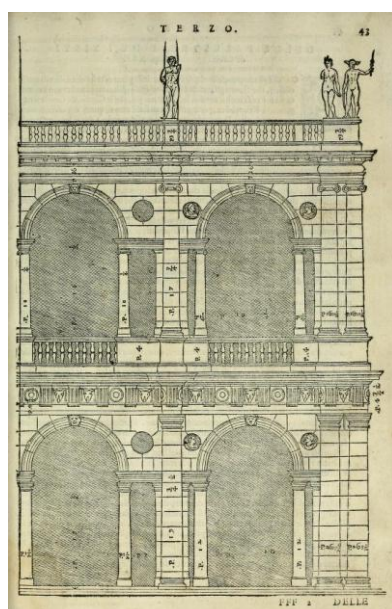
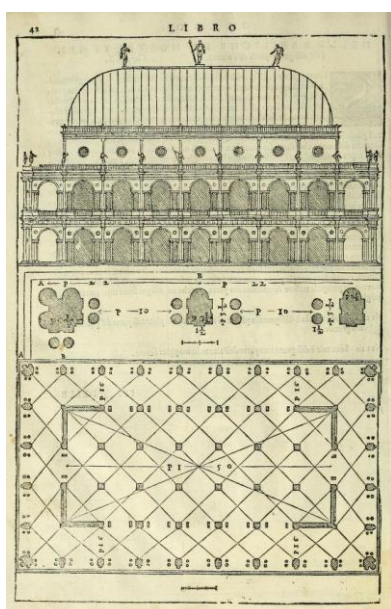
⁷⁵² Vid. Rausa 1997, pp. 74-87.

⁷⁵³ Vid. Volpi 1994, nn. 17, 36a, 46.

⁷⁵⁴ Zorzi 1965, pp. 43ss.



Plaza dei Signori de Vicenza, con la Basílica (dcha.) y la logia del Capitaniato(izda.).



Alzados y planta de la Basílica de Vicenza incluidos en el *Terzo Libro* de Palladio (Venecia, 1581, pp. 42-43).



Detalle de la galería interior de la Basílica de Vicenza.



Detalle de la fachada de la biblioteca Marciana, Vencia.

Frente a la Basílica en la plaza dei Signori se situaba el poder armado de la ciudad, representado por la logia del Capitaniato, diseñada por Palladio en 1565. El proyecto sufrió cambios en 1571 y se llevó a cabo entre 1571 y 1572⁷⁵⁵. En el edificio destaca sobremanera el lateral que enlaza con una de las calles principales de la ciudad, la contrà del Monte; dicho lateral decora su fachada con figuras alusivas a la Paz y la Victoria y con inscripciones, conjunto que celebra la batalla de Lepanto (1571)⁷⁵⁶. La decoración sorprende además por la superabundancia de trofeos militares, como en los arcos de Septimio Severo y Orange, que realzan las alusiones al triunfo; presidiendo todo ello, una “serliana” ocupa un puesto privilegiado y rector de la composición. Bajo ella, el propio arquitecto colocó su firma, “ANDREA PALLADIO ARCHI[TETTO]”, a tamaño monumental, como queriendo vincularse con todo ese despliegue celebrativo y sus formas clásicas. Tal vez este ejemplo fue uno de los que incitaron a adoptar el término “ventana palladiana”⁷⁵⁷.



Lateral de la Logia del Capitaniato, Vicenza.

⁷⁵⁵ Ackerman 1981, p. 121-126; Wittkower 1995, pp. 120, 122-124.

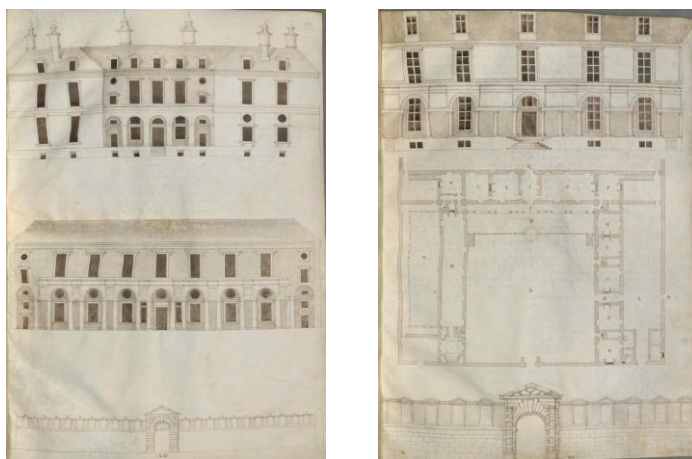
⁷⁵⁶ Ackerman 1981, p. 124; Wittkower 1995, pp. 122, 124.

⁷⁵⁷ Sobre el uso recurrente de la “serliana” por parte de Palladio *vid.* Dalla Pozza 1966, pp. 52-54.



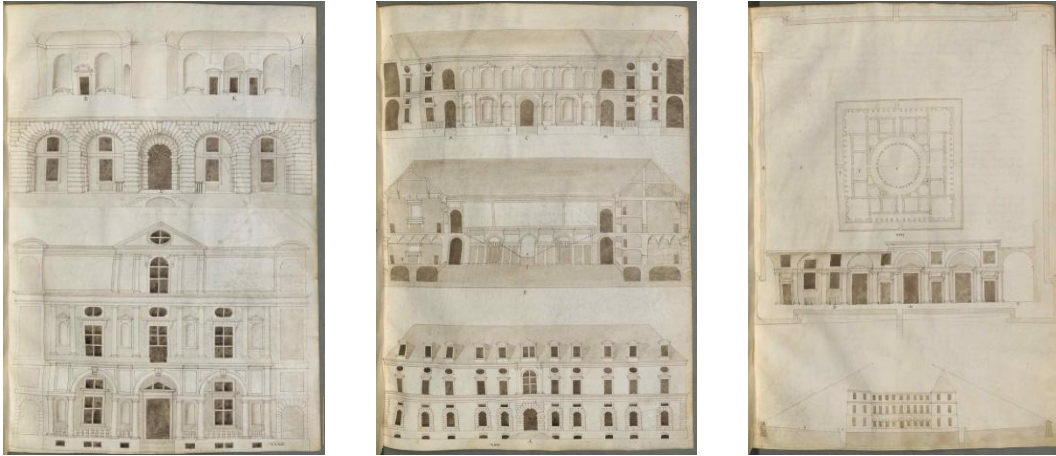
Lateral de la Logia del Capitaniato, Vicenza.

Como ya hemos tenido ocasión de indicar, Serlio y Palladio fueron los grandes divulgadores del motivo. El impacto de sus aportaciones es de triple naturaleza: ampliaron sus implicaciones funcionales –especialmente Palladio–, estimularon su adopción en geografías cada vez más lejanas –desde Francia, España y Portugal hasta el norte de Europa y América– y en cierto modo ampliaron su ámbito social, puesto que no sólo el monarca, sino todo gran señor, noble o burgués que se preciase debían imitarlo y construir su respectivo palacio urbano o campestre de acuerdo con fórmulas que citaban constantemente el prestigioso motivo, fórmulas cada vez más fáciles de seguir a través del flujo de la imprenta. En estos aspectos insisten el *Quarto Libro* y especialmente el inédito *Sesto Libro* de Serlio. Por su parte, la aportación de Palladio causó sensación en lugares tan destacados como la obra de João de Castilho en el claustro de D. João III (a partir de 1554) del Convento de Cristo de Tomar, principal sede de la Orden de Cristo⁷⁵⁸. Este claustro refleja la fascinación del rey portugués por el arte italiano; el mismo monarca fue mecenas de Francisco de Holanda.

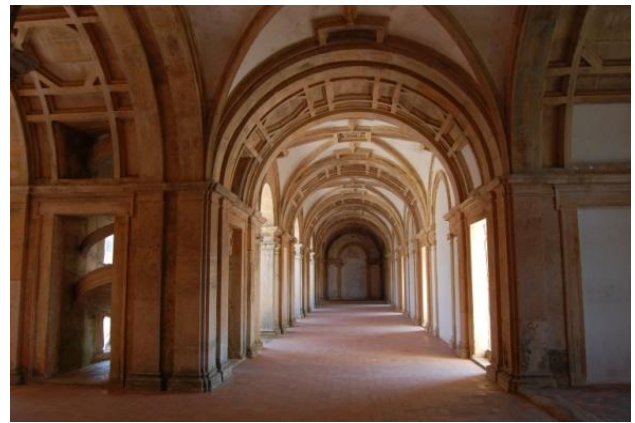


Serlio, lib. VI, fol. 10r: casa del noble fuera de la ciudad. Serlio, lib. VI, fol. 15r: casa del príncipe ilustre fuera de la ciudad.

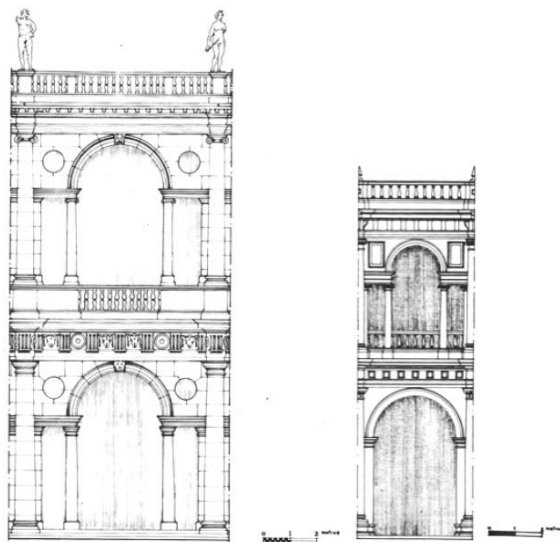
⁷⁵⁸ En general *vid.* Maia da Silva 2012, pp. 60-123. La tesis citada interesa asimismo para el estudio de la difusión de la “serliana” en Portugal (*ibid.*, pp. 38-59). El autor, asimismo hace un intento de visión de conjunto –algo tímida y superficial, pero meritoria– del motivo desde la Antigüedad (*ibid.*, pp. 8-37). Para la difusión de la “serliana” a otras geografías, concretamente a la pintura flamenca, *vid.* Heringuez 2013.



Serlio, libro VI, f. 23r: casa del príncipe ilustrísimo en el campo. Serlio, libro VI, f. 25r: casa del príncipe ilustrísimo en el campo. Serlio, libro VI, f. 26r: casa del príncipe ilustrísimo en el campo.



Claustro de D. João III, Convento de Cristo, Tomar.



Comparativa entre la Basílica de Vicenza y el claustro de D. João III en Tomar (Maia da Silva 2012, fig. 99).

La “serliana” entre Italia y España: confluencias y evolución en el s. XVI

Castillo-palacio de La Calahorra

Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (Guadalajara, h.1466 – Valencia, 1523) fue el I marqués del Zenete e hijo natural del cardenal Pedro González de Mendoza, jefe de la prestigiosa familia Mendoza, conocida como una de las principales introductoras del Renacimiento en la Península Ibérica⁷⁵⁹. El marqués del Zenete realizó dos viajes a Italia⁷⁶⁰. Durante el primero salió de Valencia a Nápoles a mediados del año 1499. El 7 de septiembre del mismo año se encontraba en Roma y el 1 de enero de 1500 en Milán, tras lo cual visitó Génova. El 25 de junio, ya de retorno a España, hacía escala en las “islas de Heras”, cerca de Marsella. Su segundo viaje a Italia lo llevó a Roma como embajador ante la corte pontificia entre finales de 1504 y principios de 1506. El señorío de La Calahorra lo obtuvo su padre el cardenal Pedro de Mendoza en 1490. El prelado fue quien inició las obras del castillo-palacio en 1491 y lo entregó junto con el señorío a su hijo, recién nombrado marqués del Zenete, en 1492⁷⁶¹. Las obras se pararían durante los dos viajes de D. Rodrigo a Italia y también a consecuencia de su detención motivada por su enfrentamiento con la Corona en el contexto de su matrimonio con María de Fonseca. Por ello, las partes más relevantes del castillo-palacio y su decoración no se comenzaron hasta diciembre de 1508, de la mano de Lorenzo Vázquez de Segovia, uno de los primeros arquitectos renacentistas en España y muy vinculado a la familia Mendoza, ya que fue maestro de obras del cardenal Mendoza desde finales del s. XV para el colegio de Santa Cruz de Valladolid y otros proyectos de la familia. No obstante el marqués no estaba satisfecho con la marcha de las obras y tuvo una trifulca importante con el arquitecto, encarcelado en mayo-junio de 1509 y sustituido por Michele Carlone en diciembre del mismo año. Dicho maestro, que llegó a La Calahorra procedente de Génova, se encarga de terminar el edificio y su decoración entre 1509 y 1512, contando con la colaboración de otros artífices italianos *in situ* y desde Génova⁷⁶². León Coloma propone la existencia de dos talleres en el palacio: maestros lombardos y ligures que ya en diciembre de 1509 trabajaban con Carlone y maestros lombardos contratados en junio de 1510 para desplazarse a Granada; no obstante, el eclecticismo fue la nota dominante⁷⁶³. En la obra se emplean piezas de mármol blanco y pizarra hechas en Génova, y también se trabajan *in situ* piezas de piedra local. El hecho de que el marqués visitase Génova en 1500 y que Carlone llegara a La Calahorra desde allí podría hacer pensar que durante el periodo de Lorenzo Vázquez ya se hubieran establecido contactos artísticos con dicha ciudad. No obstante, la fecha concreta de la llegada a La Calahorra del florentino *codex escurialensis* –que contendría algunos de los modelos empleados en la decoración– en 1506 o 1509, aún permanece en hipótesis⁷⁶⁴.

⁷⁵⁹ El tópico de la familia Mendoza como introductora del Renacimiento italiano en España y única mecenas del “Protorenacimiento” castellano la inició Carl Justi en 1913 con su conocido trabajo sobre “Don Pedro de Mendoza, Gran Cardenal de España”. Esta línea de pensamiento se ve continuada en numerosos autores como Lampérez, Tormo, Gómez Moreno, Azcárate, Nader, Díez del Corral, Fernández Madrid etc., *cfr.* Parada López de Corselas 2009. El marqués del Zenete era además primo de Íñigo López de Mendoza y Quiñones (h. 1442 - 1515), II conde de Tendilla, alcaide de la Alhambra de Granada.

⁷⁶⁰ En general, Falomir Faus 1990, p. 267; Falomir Faus 1994, pp. 104ss.

⁷⁶¹ Marías 1990, p. 119-120.

⁷⁶² En general, Marías 1990, pp. 118ss. La documentación genovesa la aportaron Alizeri 1877, Justi 1891, Krufft 1972, *vid.* Marías 1990, nota 6 *infra* p. 118.

⁷⁶³ León Coloma 1995, pp. 346ss.; León Coloma 1997, p. 40.

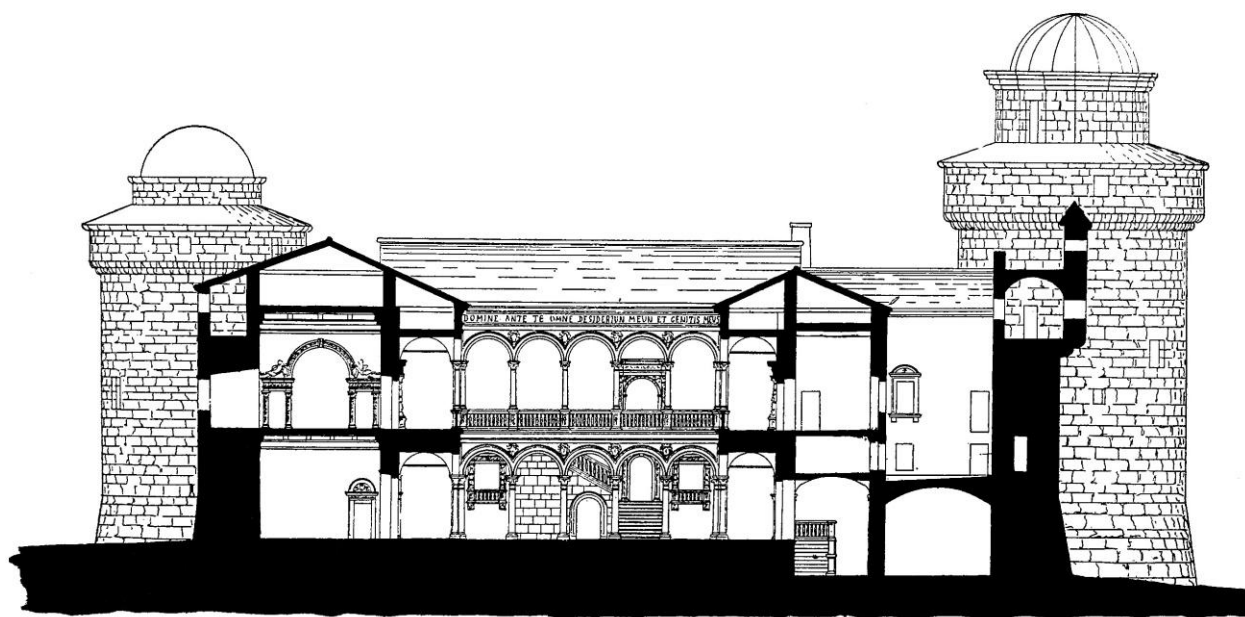
⁷⁶⁴ *Cfr.* Marías 1990, p. 129.

En el castillo-palacio de La Calahorra destaca la que es posiblemente la primera “serliana” del Renacimiento español. Se situaba en la sala llamada de la Justicia –posible salón de honor del palacio–, que ocupa la mayor parte del lado occidental del primer piso y a la cual se accede desde el piso superior del patio a través de la portada más decorada del palacio. Dicha “serliana” realizaba la función de diafragma, dividiendo la sala en un espacio rectangular y otro cuadrado, este último situado en el extremo norte del salón, espacio que quedaba privilegiado por la disposición de la “serliana” y su decoración, con dos tenantes sobre los entablamentos, que portan los escudos del marqués y la marquesa. Según Marías, la función de esta “serliana” es realzar el frente correspondiente y –aunque secundariamente– regularizar las proporciones del conjunto⁷⁶⁵. La “serliana” estaba *in situ* en 1913, cuando Lampérez la dibujó y la fotografió. Posiblemente en 1914 pasaría, junto con dos portaditas, una chimenea y calcos en yeso de varias portadas de La Calahorra, a un edificio propiedad del XVII duque del Infantado en Madrid, emplazamiento que conocemos por fotografías tomadas en 1938 por Aurelio Pérez Rioja y que se conservan en el IPCE. Tras ello, se realizaría un nuevo traslado, esta vez a su lugar actual, el zaguán del palacio situado en la calle Don Pedro, n. 1, en Madrid, comprado por el XVII duque del Infantado en 1945⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ Marías 1992, p. 249.

⁷⁶⁶ Sobre las peripecias del castillo, en general Ruiz Pérez, Ruiz García. El XVII duque del Infantado, Joaquín de Arteaga y Echagüe (1870-1947), impidió la venta y salida al extranjero del castillo de la Calahorra en 1913 por su propia tía, la duquesa de Benavente, y lo adquirió él en el mismo año. No obstante ya se habían sacado del palacio algunos elementos, como la portada de la capilla (ya observado en Lampérez 1914, p. 22), la cual se trasladó al palacio de Jabalquinto, propiedad de la duquesa de Benavente, y en 1914 fue adquirida por la familia Ibarra y trasladada a una casa de Sevilla, hasta que uno de los descendientes, Concepción Ibarra, la donó en 1966 al museo de Bellas Artes de la misma ciudad. El duque del Infantado, ya propietario del palacio, quiso trasladar el resto de sus elementos decorativos a Madrid, incluso con la aprobación de Lampérez en 1914, quien previamente había protestado por la posibilidad de la salida al extranjero. Ese mismo año se produjo un importante movimiento de oposición, protagonizado por Gómez Moreno y otros, porque el traslado de piezas causaría la destrucción del edificio original. Finalmente, el castillo fue declarado monumento nacional el 6 de julio de 1922. A pesar de conocerse todos estos datos, no sabemos cuándo se sacó del edificio la “serliana”, la chimenea y dos portaditas que hoy están en el palacio situado en la calle Don Pedro, n. 1, vendido en 1945 a la esposa del XVII duque del Infantado. Lo más razonable sería pensar que el traslado se efectuó entre 1913, año de la compra del palacio, y 1922, año de la declaración como monumento nacional. Sabemos por el testimonio de la hija del duque, Cristina de Arteaga (1902-1984), priora del convento de Santa Paula de Sevilla e historiadora, que una ventana con veneras procedente del mismo palacio se ubicó en el monasterio de San Jerónimo de Granada (Bosque 1965, p. 445) y la “serliana”, las dos portaditas y la chimenea figuran ya –incluyendo buenas fotografías– en la publicación de Bosque en su emplazamiento actual (Bosque 1965, pp. 440-445). Un escudo pasó al ayuntamiento de La Calahorra. Tres fotografías conservadas en la fototeca del IPCE atestiguan que la “serliana” estuvo en otro emplazamiento diferente al actual, ya que en ella se ve al lo que parece un patio neo-nazarí. En las fotografías se aprecia además que los pies de las figuras tenantes de los escudos están mejor conservados que en la actualidad. Afortunadamente, las tres están firmadas por el fotógrafo Aurelio Pérez Rioja (1888-1949). Se datan en agosto de 1938 y se incluyen en el archivo de Información Artística, que incluye, entre otros, los ficheros fotográficos de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid y del Servicio de Recuperación Artística, con los que estuvo vinculado el fotógrafo, así como Gómez Moreno, quien tomaría una copia que es la que hoy se conserva en la Fundación Rodríguez Acosta en Granada. De hecho, en el mismo archivo del IPCE se reúnen hasta 150 fotografías de ese fotógrafo relacionadas con la Junta, entre ellas, unas de varios calcos de otras partes de La Calahorra, ubicados en la misma lujosa mansión donde se disponía la “serliana” y en estado de abandono por la guerra. Ante lo expuesto anteriormente y las fotos del IPCE, podemos pensar que la “serliana” de La Calahorra saldría de su emplazamiento original en fecha indeterminada (¿1913-1922?), estaría en Madrid en algún edificio propiedad del XVII duque del Infantado en torno a 1938. Más tarde, hacia 1945, una vez comprado el palacio de la calle Don Pedro, n. 1, la “serliana” pasaría a decorar su zaguán y las dos portaditas y chimenea un comedor del piso principal. En la actualidad, dichos fragmentos están protegidos por la legislación vigente y no pueden salir del edificio, sede de la Escuela de Negocios de la Universidad San Pablo CEU desde que el XVIII duque del Infantado vendiera el palacio en 1999 –que fue reformado por el arquitecto José María Marsá–, aunque el inmueble ha sido puesto a la venta recientemente a través de la empresa Inmoseguros. El misterioso edificio de las fotos de 1938 tal vez era el castillo de Viñuelas o más bien el antiguo palacio Xifré, edificio neo-árabe comprado por el XVII duque del Infantado para que fuese su residencia oficial en Madrid y demolido para permitir la construcción del actual edificio del Ministerio de Sanidad, iniciada en 1949.

CASTILLO DE LA CALAHORRA

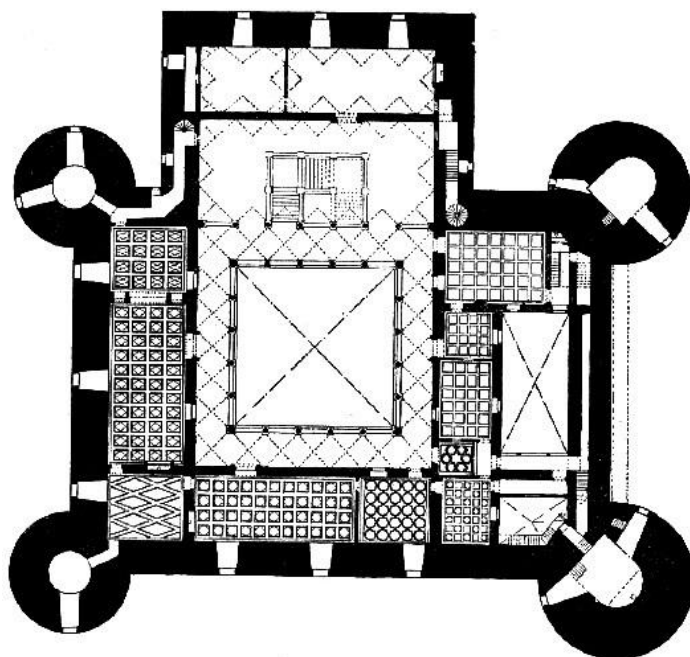


Escala = 0,003 por metro.

SECCIÓN TRANSVERSAL

(Plano de V. Lampérez.)

CASTILLO DE LA CALAHORRA



Escala = 0,002 por metro.

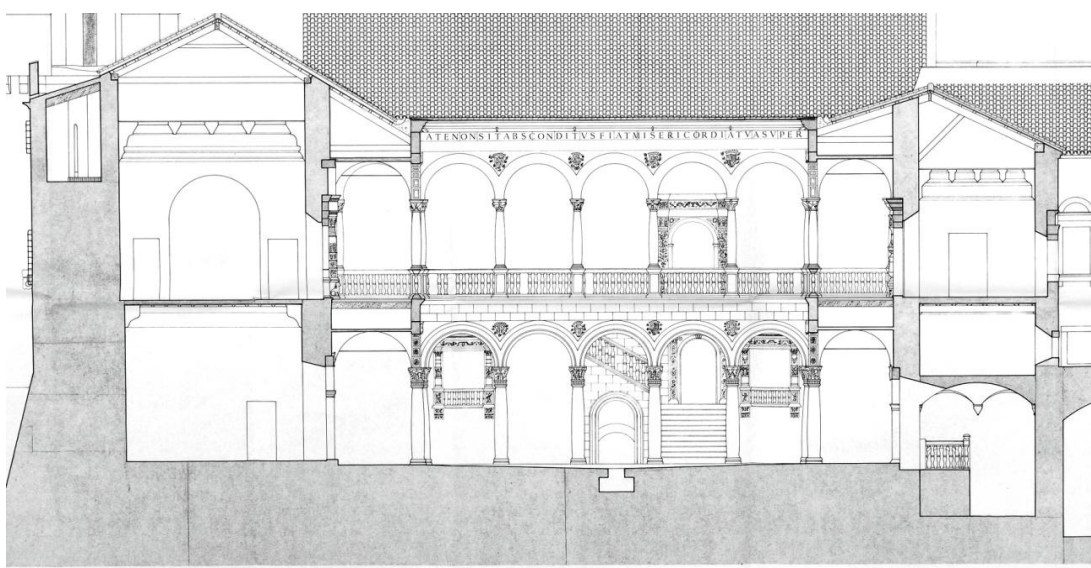
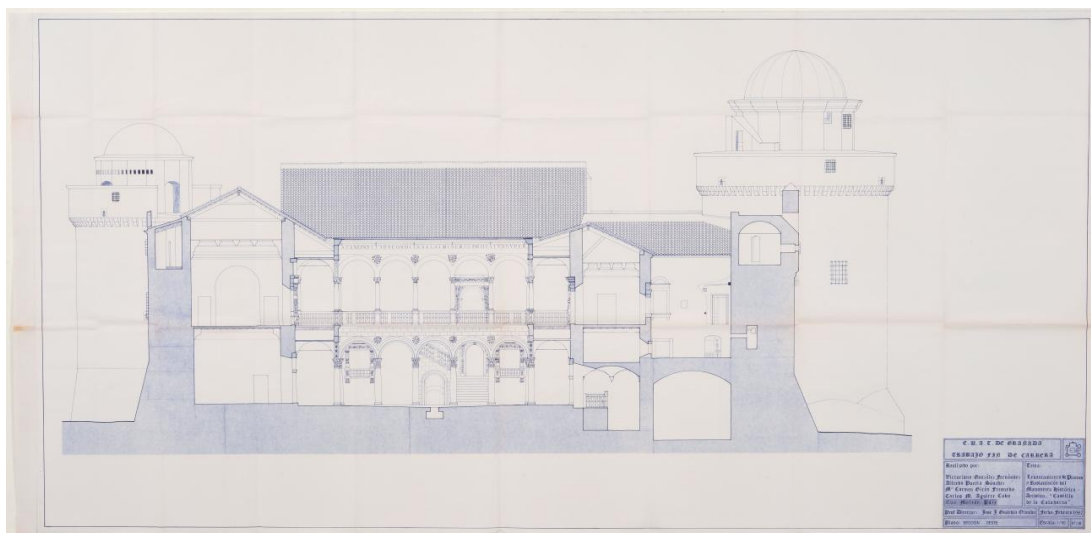
(Plano de V. Lampérez.)

PLANTA PRINCIPAL



Arco en el Salón de la Justicia

Sección y alzado del castillo-palacio de La Calahorra y fotografía de su "serliana" tomada en diciembre de 1913 (Lampérez 1914, pp. 17, 20 y lám. entre pp. 24 y 25.



Sección oeste del castillo-palacio de La Calahorra (planos por V. González Fernández, A. Puerta Sánchez, M. Carmen Girón Fresneca, C. M. Aguirre Cobo, E. Moleón Páiz, 1987).



Vistas de la “serliana” de La Calahorra en su emplazamiento en Madrid en 1938. Fototeca del Patrimonio Histórico, Inv. AJ-0232 (general), AJ-0235 (sala contigua), AJ-0231 (lado izquierdo), AJ-0237 (lado derecho). Fotógrafo Aurelio Pérez Rioja (1888-1949), autógrafa. Mate 17 x 12 cm. Fecha de la toma: agosto 1938. Archivo: Información Turística – Junta Tesoro. Título: Detalle de una puerta del castillo de La Calahorra. Registrada en Madrid.



“Serliana” del castillo-palacio de La Calahorra, en su actual emplazamiento en Madrid, Calle Don Pedro, n. 1.

Merece la pena reproducir el comentario de Lampérez sobre dicha “serliana”: “Sigue después, ocupando toda el ala del Sur, el sajón llamado de «Justicia». Más que de alto y fiero tribunal ofrece el aspecto de suntuoso aposentamiento de grandes fiestas palacianas. En un testero tiene una chimenea monumental con pilastras, ménsulas y muy ornamentado cornisamento. Enfrente, separando el salón del departamento contiguo, que queda con ello como tribuna o escenario, se abre una suntuosísima y singular portada a modo de arco triunfal o embocadura escenográfica. La forman tres huecos, dos laterales pequeños, adintelados, y uno central, grande, con arco semicircular. Guarnecen los vanos cuatro pilastras con capiteles compuestos y fustes finamente ornados, como lo están con guirnaldas y profusas molduras los cornisamentos laterales; y sobre el hueco central voltea una estupenda archivolta, decorada con volutas floreadas, esculpidas en alto relieve con asombroso gusto artístico. En el vértice, la clave ostenta una preciosa estatuita clasicista. En las enjutas sendas figuras recostadas, no muy bellas en verdad, sostienen los escudos de Mendoza y La Cerda en un lado y de Fonseca en el otro. La obra es notabilísima por su rara disposición y hermosa labor.”⁷⁶⁷

Cabe ahora preguntarse por el modelo de la “serliana” de La Calahorra. Habida cuenta de los viajes del marqués, de la participación italiana en La Calahorra y de que se desconoce una “serliana” previa en la Península, se ha pensado en modelos procedentes del norte de Italia y de Roma, principalmente. Zalama propone la portada de la capilla de San Juan Bautista de la catedral

⁷⁶⁷ Lampérez 1914, p. 24.

de Génova⁷⁶⁸. Marías, por su parte, piensa en el vano bramantesco de la sala Regia del Vaticano según el *disegno grandissimo* (GDSU 287A) de 1504⁷⁶⁹. Señala asimismo que “todas las puertas, ventanas y balcones de este piso [bajo], incluyendo el primer patinillo de ingreso y excluyendo los que enmarcan la entrada a la escalera, carecen de las características de las más ornamentadas del piso superior, atribuidas a Carlone y su estilo lombardo por Hanno-Walter Kruft; presentan rasgos comunes, que pueden también encontrarse en las dos puertas [...], la chimenea y la serliana que hoy se encuentran en Madrid”, e insiste en la atribución de estas obras a artífices italianos o influencias de la misma procedencia (concretamente toscanas y romanas) anteriores al trabajo de Carlone⁷⁷⁰. León Coloma, por su parte, propone como modelo para la “serliana” el marco del retablo Portinari (Venecia, Santa Maria Gloriosa dei Frari), realizado por Jacopo da Faenza siguiendo un diseño tal vez de Giovanni Bellini, autor de las pinturas. Los tenantes le recuerdan dos figuras de las ventanas de la cartuja de Pavía⁷⁷¹. En general, a dicho autor los elementos decorativos le recuerdan modelos de Andrea Bregno (sepulcro de Nestore Malvizzi, ca. 1490, en Santa Maria del Popolo, Roma) y de Pietro Lombardo (sepulcro de Jacopo Marcello en Santa Maria dei Frari en Venecia y sepulcro de Giovanni Zanetti en la catedral de Treviso)⁷⁷². Aceptando tal variedad de modelos posibles, hemos de señalar que las extrañas proporciones de la “serliana” de La Calahorra se aproximan mucho más al ejemplo de la catedral de Génova, si lo desprovellésemos de sus plintos; asimismo, el también inusual encuentro del arco con el entablamento podría ser una interpretación del caso genovés. Igualmente el modelo se aproxima a la “serliana” que apoya sobre pilastras, representada en el Anuncio a Zacarías de la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia por Domenico Ghirlandaio, a cuyo círculo también se atribuye el *codex escurialensis*.



Capilla de San Juan Bautista, catedral de Génova. Anuncio a Zacarías, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia.

⁷⁶⁸ Zalama 1990, p. 76.

⁷⁶⁹ Marías 1990, p. 126: “La serliana madrileña parece depender de modelos romanos, como el del vano de la Sala Regia del Vaticano, de Bramante, que en abril de 1507 cerraba con vidrieras Guillaume de Marcillat, pero que aparece ya en el *disegno grandissimo* (GDSU 287A), datado entre 1505 y 1507 pero fechado en el primer año del pontificado de Julio 11, esto es 1504”.

⁷⁷⁰ Marías 1990, pp. 126-127.

⁷⁷¹ León Coloma 1997, p. 35. En su nota 7 (p. 44) aclara: “El tríptico Portinari presenta, como la portada de La Calahorra, leves retranqueos en el entablamento, y cuatro pilastras por soportes —la serliana de Domenico Gagini [en la catedral de Génova] presenta como soporte una solución que combina adosados pilar y columna, mientras que los soportes de la serliana de Bramante alternan pilastras en los extremos y columnas en el centro. Además, las pilastras del tríptico Portinari están, como en La Calahorra, cajeadas con grutescos que también se extienden por la rosca del arco y los frisos.”

⁷⁷² *Ibid.*, p. 36.



Bellini, tríptico basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Ventana de la sala Regia, Palacio Apostólico, Vaticano.

En la documentación genovesa, en la partida del 8 de enero de 1510, abundante en piezas destinadas al patio de La Calahorra, se anotan cuatro pilares de mármol blanco con medias columnas y sus cuatro pedestales de mármol blanco y con recuadros de piedra negra⁷⁷³. Lampérez buscó en el edificio granadino estas piezas, que por la descripción del contrato debían conformar a su juicio “la más suntuosa de todas las puertas del castillo”, pero no da con ellas ni sabe si llegaron a hacer⁷⁷⁴. Kruft pensó también en una especie de portada, lo cual aprovechó Fernández Gómez, sin una lectura atenta del documento, para proponer que dichas piezas se utilizaron en el sepulcro del cardenal Mendoza⁷⁷⁵. Marías, por su parte, asegura que serían los pilares de las esquinas del piso superior del patio⁷⁷⁶.

No es nuestra intención realizar un análisis formalista de la “serliana” de La Calahorra, siempre teñido de cierto carácter atribucionista. Nos limitaremos a exponer algunas observaciones que pueden ayudar en futuros estudios:

- 1.- Como dato novedoso, hacemos notar que el arco de la “serliana” está realizado en mármol, al igual que los dos escudos que la decoran, sobre los cuales se ha tallado también la mano del tenante correspondiente. El resto del conjunto (pilastras, entablamentos y figuras tenantes) es de la piedra local empleada en las portadas y otros lugares del edificio.
- 2.- Se observan claras diferencias estilísticas entre el arco y el resto de la “serliana”.
- 3.- Sorprende la desproporción del vano central y el arco que lo cubre con respecto a los intercolumnios laterales.

⁷⁷³ Es una noticia de Alizeri 1877, nota 1 *infra* p. 76: “*Et primo pilastros quatuor marmorum alborum bonorum et finorum qui aponi debent in tantis laboreris dicti D. Marchionis mensura et designi contenti in quodam appapiro designato rubricato per me Notarium infrascriptum cum suis mediis colonis in ipsis pilastris afuzelatis longitudinis parmorum septem cum dimidio que sint omnes de uno petio singula ipsarum et cum suis capitelis et basis juxta contenta in dicto designo ad precium de libris sexaginta quinque singulo pilastro fulcito ut supra. — Item quatuor pedestalos aponendos sub dictis pilastris cum suis cornixiis altis et et basis (sic) dictorum marmorum et cum suis quadretis nigris sicut continetur in alio papiro designato rubricato per me Notarium infrascriptum ad precium librarum, quindecim pro singulo pedestalulo fulcito ut supra.*”

⁷⁷⁴ Lampérez 1914, pp. 22-23.

⁷⁷⁵ Fernández Gómez 1986, p. 239. La autora no tuvo en cuenta que en el documento se habla de pilares con medias columnas, no de pilastras. Asimismo, tampoco ha tenido en cuenta los pedestales o plintos bicromos.

⁷⁷⁶ Marías 1990, p. 119.

Como hipótesis de trabajo, planteamos:

1.- El arco, como el resto de piezas marmóreas del palacio, se hizo seguramente en Génova. Cabe preguntarse dónde se harían los escudos y, de pensarse en Génova, cómo encajan en el discurso las manos de los tenantes presentes en ellos.

2.- El resto de la obra se haría *in situ*, pero no podemos asegurar su autoría ni si fue anterior o posterior al arco. No obstante, cabe la posibilidad de que los pilares de mármol con medias columnas citados arriba estuvieran pensados para esta “serliana” y que al final se descartase su empleo y se realizasen las pilastras. O al contrario, si, como propone Marías, tales piezas fueran los pilares de esquina del piso superior del patio, podríamos pensar que para la “serliana” se hicieron las pilastras en la fase que Marías propone, previa a Carlone, y después o más bien contemporáneamente se decidiría encargar el arco de mármol a Génova. Con esta diferencia de materiales se destacaría aún más el arco central; y la unidad del proyecto garantizaría que a Génova se enviase el diseño de los escudos previendo las manos de los tenantes.

3.- León Coloma parece haber demostrado la relación de esta “serliana”, a nivel arquitectónico y escultórico, con el norte de Italia (Venecia, Génova y en general Lombardía). No obstante, no ha tenido en cuenta la diferencia de materiales y de estilos, que pueden hablarnos de dos grupos de artífices distintos, como acabamos de plantear. Asimismo, el origen de ideas, soluciones tipológicas concretas (realidad del trabajo del taller) y del modelo simbólico (tal vez más vinculado con los deseos concretos del comitente y con lo que pudiera haber visto en lugares como Roma) pueden ser diversos, o al menos manifestarían el eclecticismo propio del palacio. El arco, en mármol, parece más vinculado a los encargos de Génova. Por su parte, las pilastras y entablamentos están muy relacionadas con el misterioso artífice del sepulcro del cardenal Mendoza⁷⁷⁷. El tipo de capitel presente en la “serliana” es el mismo que el empleado en el cuerpo bajo del sepulcro y las guirnaldas de ambas obras también son muy semejantes; además, en el sepulcro también se ensaya una composición tetrástila que combina sistema arcuado y arquitrabado, configurando un motivo muy semejante a la “serliana”. En otra obra patrocinada por el cardenal Mendoza, el hospital de Santa Cruz de Toledo, se incluye otra variante de la “serliana” formada con arco muy rebajado, rematando la fachada-retablo. Precisamente, variaciones semejantes a la del sepulcro de Mendoza las encontramos también en Bregno, en obras como el altar de la capilla Saviati de San Gregorio in Celio en Roma, realizado hacia 1469 y que es más fiel al esquema de “serliana”.

4.- La “serliana” de la “sala de la Justicia” o salón de honor, como se sostiene actualmente, podría haber enmarcado el lugar desde el que el marqués recibía a sus visitas y donde se sentaba en las grandes ocasiones, más que el “camerín de actores” que alguna vez se ha propuesto. La solemnidad del conjunto y la disposición de la sala, el hecho de que la “serliana” es el vano más complejo del palacio, la importancia de dicho motivo dentro de la arquitectura italiana del momento (a nivel compositivo y como escenografía del poder, recordemos la “serliana” de la sala Regia del Vaticano, próxima en fechas), su decoración anticuaria de carácter conmemorativo y triunfal, así como el despliegue heráldico, nos obligan a reiterar que este ejemplo está muy vinculado a la manifestación del poder del comitente.

⁷⁷⁷ Relación ya señalada por varios autores y desarrollada por León Coloma (1997, pp. 39-40, especialmente notas 23-24), quien destaca la influencia del lombardo Andrea Bregno sobre el medio artístico romano del último tercio del s. XV y piensa en un posible discípulo o seguidor suyo como artífice del sepulcro de Mendoza y de la “serliana” de La Calahorra, aunque no comenta la decoración del arco, solamente la del resto de elementos, destacando el tipo de capitel y de delfines y antorchas cruzadas, identificables en obras e Bregno realizadas en Roma.



Detalle del sepulcro del cardenal Mendoza, catedral de Toledo.



Remate de la portada del Hospital de Santa Cruz, Toledo.



Retablo de la capilla Saviati, San Gregorio in Celio, Roma.

Retablos, sepulcros y escenografías

Como refleja *Medidas del romano* (Toledo, 1526) de Diego de Sagredo, una de las principales vías de introducción del vocabulario y sintaxis arquitectónicas del nuevo estilo *all'antico* o a la romana en la Península, fue la arquitectura de retablos y sepulcros. Consecuentemente, dichas obras son también un ámbito valioso para rastrear la asimilación de la “serliana” o composiciones próximas, aunque en este trabajo nos limitaremos a los ejemplos más tempranos y destacables. En dicho ámbito destaca la labor del burgalés Diego de Siloé (c. 1495-1563), en cuya biografía es fundamental su estancia en Nápoles hacia 1515-1517, donde trabajó conjuntamente con Bartolomé Ordóñez en la capilla de los Caracciolo de San Giovanni a Carbonara. La riqueza de las aportaciones de Siloé ha hecho pensar en una estancia previa en Roma y Florencia⁷⁷⁸. En cualquier caso, la permanencia en Italia le granjearía un importante bagaje de experiencias que se reflejan tanto en Nápoles como en sus obras tras su regreso a Castilla en 1519, entre las que destaca la Escalera Dorada de la catedral de Burgos. En el mismo templo, en 1523 realizó el pequeño retablo de Santa Ana, encargado por el racionero García de Medina y situado en la capilla del Obispo Acuña⁷⁷⁹. La obra, realizada en piedra, se organiza en base a una “serliana” sostenida mediante pilastras –como en La Calahorra– de orden toscano adosadas al muro y que apoyan en un cuerpo basamental a modo de predela cuyo relieve central representa a Cristo muerto –semejante al que realizó con Ordóñez en la capilla napolitana– rodeado de ángeles. Sobre el arco se desarrolla un cuerpo que llena las enjutas y cierra con entablamento similar al de los intercolumnios laterales. En cada uno de los tres vanos se introduce un nicho avenerado que realza las esculturas que se alojan en su interior; el grupo central representa a la Virgen con el Niño y santa Ana, y sobre ellas una luneta acoge la Piedad. El conjunto se remata por tres tondos con bustos de Cristo –el central–, San Pedro y San Pablo, rodeados de volutas y el central con tornapuntas. La delicadeza del conjunto y su valor decorativo pueden hacer pensar que se trata de

⁷⁷⁸ Redondo Cantera 2013, p. 181.

⁷⁷⁹ Redondo Cantera 2013, pp. 186-187.

una confluencia entre las microarquitecturas de retablos y de obras de platería, concretamente portapaces. El vano central de la “serliana” ayuda a realzar el eje cristológico (Cristo muerto asistido por ángeles-Niño-Piedad-busto de Cristo como *Ecce homo*) y la estructura en general refuerza el sentido triunfalista de la Redención. El esquema en “serliana” lo repite Siloé, aunque ya mucho más diluido, en el sepulcro de Diego de Santander (†1523), en el claustro de la catedral de Burgos. En este caso la “serliana” actúa como marco escenográfico de la Piedad que acoge en su vano central y como telón de fondo para el yacente.



Retablo de Santa Ana, capilla del Obispo Acuña, catedral de Burgos.



Sepulcro de Diego de Santander, claustro de la catedral de Burgos.

Años después, con posterioridad a 1528⁷⁸⁰, Siloé monumentaliza la “serliana” en dos retablos, también de piedra, situados en los extremos del transepto de la iglesia de San Jerónimo en Granada, donde repite un esquema semejante al de Burgos –veneras incluidas–, aunque se emplea un orden corintio de medias columnas (en la parte inferior de la “serliana” se emplean capiteles-ménsula jónicos) y la arquitectura adquiere mayor protagonismo en detrimento de la decoración. La principal novedad radica en que el entablamento se incurva hacia el fondo para articular un nicho semicircular en el intercolumnio central. Estos retablos sorprenden asimismo por el protagonismo de las armas del comitente, Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán –destacado por sus campañas en Italia–, de gran tamaño y situadas ocupando todo el intercolumnio central. Ello nos habla del carácter triunfal vinculado con este modelo, empleado por Peruzzi en su cuadro *Los esponsales místicos de santa Catalina* (1502-1503, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Inv. AMAM 1944.51) y Antonio de Sangallo el Joven en un dibujo de un arco para la entrada triunfal de Carlos V en Roma en 1536 (GDSU 1671 A). Precisamente se ha destacado el papel de Siloé como diseñador de arquitecturas efímeras, especialmente para la entrada triunfal de Carlos V en Burgos (1520)⁷⁸¹, aunque habría que pensar también en sus visitas a Sevilla –con motivo de su boda (11 de marzo de 1526)– y Granada (verano de 1526). En base a dicha experiencia Siloé podría haber realizado dibujos como el conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Inv. 107786-D), que contiene la firma “*Siloe fet*” y se le atribuye⁷⁸². La escena se interpreta como una perspectiva escenográfica. Falomir Faus recuerda que la primera representación de una comedia italiana con gran aparato escénico en España tuvo lugar en 1548 en Valladolid y que se hicieron frecuentes en Madrid entre 1561 y 1568; recuerda asimismo que Siloé pudo conocer los textos de Vitruvio, Alberti y Serlio relativos al teatro, aunque no se aventura a datar el dibujo⁷⁸³. La obra posee una interesante “serliana” cuyo intercolumnio central está formado por telamones (a la izquierda) y cariátides (a la derecha), mientras que sus extremos laterales apoyan directamente en un saliente del muro. En las enjutas se sitúan relieves de carácter antiquizante y sobre el arco sobresale una tribuna para músicos; todo el conjunto se llena de arquitecturas solemnes, como si se tratase de la escena trágica de Serlio, destinada a grandes acontecimientos protagonizados por dioses, héroes y reyes⁷⁸⁴. Llama la atención el arco angrelado que abraza toda la perspectiva y que recuerda ambientes granadinos.

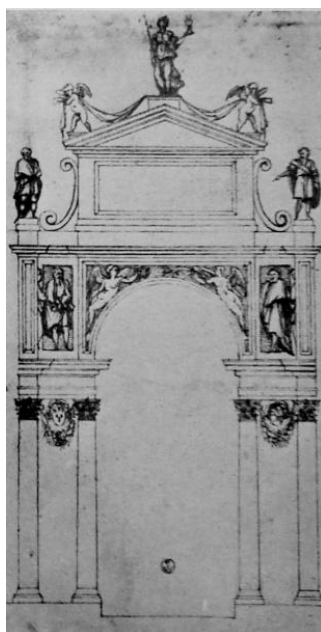
⁷⁸⁰ Camón Aznar 1945, pp. 99-100. Asimismo, hacia 1540 diseñaría el nicho presente en la fachada sur del transepto de la catedral de Málaga, con la peculiaridad de que disponen una gran serliana que abarca otra menor en su intercolumnio central (Camón Aznar 1945, p. 123).

⁷⁸¹ Redondo Cantera 2013, p. 186

⁷⁸² Garriga Riera 1988; Falomir Faus 2000; Ortega Vidal 2001, pp. 356, 358.

⁷⁸³ Falomir Faus 2000.

⁷⁸⁴ Opinamos que la experiencia italiana y en arquitecturas efímeras de Siloé bastarían para justificar un diseño como éste. El hecho de que se trate el único dibujo conservado de dicho autor –aunque cabe la posibilidad de que la firma sea una falsificación– dificulta establecer comparaciones y concretar su cronología.



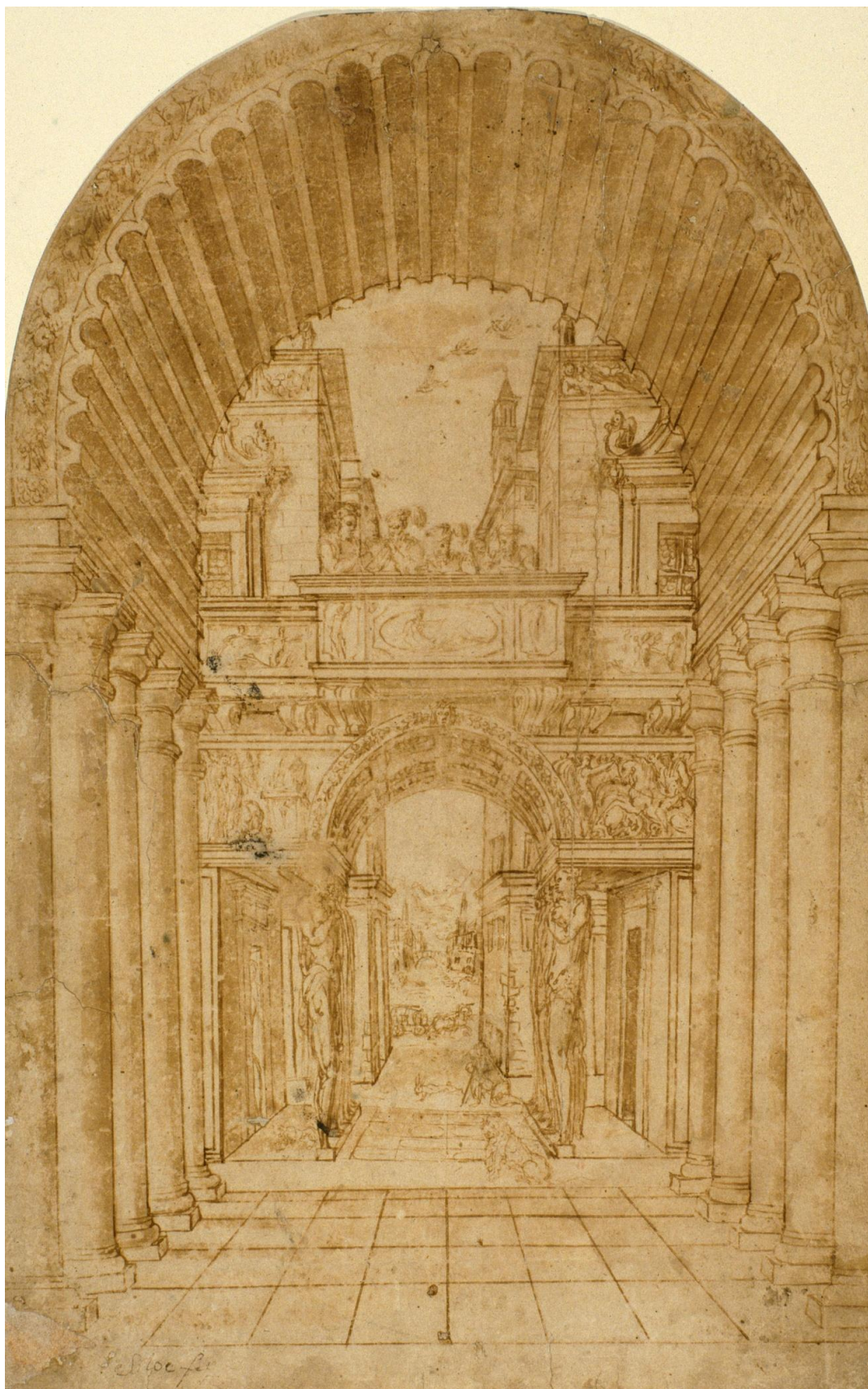
Peruzzi, detalle de los *Esponsales místicos de santa Catalina* (Allen Memorial Art Museum, Oberlin). Sangallo el Joven, dibujo de un arco de triunfo para la entrada de Carlos V en Roma (Uffizi).



Retablos del transepto, iglesia de San Jerónimo, Granada.



Catedral de Málaga, c. 1540.



Perspectiva escenográfica, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Perspectiva escenográfica (detalle), Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En la aportación de Siloé nos interesaba destacar el papel del retablo para la asimilación temprana de la “serliana” en España. No podemos detenernos ahora en el análisis de retablos más tardíos, tanto en aquellos realizados en la Península como en otros traídos de Flandes, como el retablo Tendilla conservado en Cincinnati Art Museum. Asimismo, llegarían otras obras como el relieve florentino del entorno de Donatello, del último cuarto del s. XV o principios del s. XVI, realizado en mármol con restos de policromía, que representa a la Virgen con el Niño flanqueados por san Juan niño y un ángel, y que se conserva en el museo de la catedral de Segorbe (Inv. 316), tal vez traído por Rodrigo Borja⁷⁸⁵ o bien por el duque Alonso de Aragón (†1563) para decorar la capilla del castillo de Segorbe, cerca de Valencia⁷⁸⁶. En dicho relieve una “serliana”, deudora de la representada en el relieve del corazón del avaro de Donatello, pero en esta ocasión vista de frente, sirve para enmarcar el rostro de la Virgen y el Niño, en el vano central, que semeja una aureola. El ritmo de la “serliana” se corresponde además con la composición san Juanito – Virgen con Niño – ángel, de modo que se obtiene un conjunto muy equilibrado y al mismo tiempo de gran impacto visual.

⁷⁸⁵ Bosque 1965, p. 455.

⁷⁸⁶ Rodríguez Culebras, Olucha Montins, Montolio i Toran 2006, p. 272.



Virgen con el Niño. Museo de la catedral de Segorbe.

Ahora nos interesa destacar la presencia de la “serliana” o composiciones próximas en el ámbito del sepulcro monumental. Ya hemos tenido ocasión de comentar brevemente el caso del sepulcro del cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, cuya solución parece una alternativa próxima en estilo y tipología a la “serliana” del castillo-palacio de La Calahorra, así como el sepulcro realizado por Siloé. Una estructura más afín a la “serliana” enmarca el sepulcro de Ramón Folc de Cardona-Anglesola (duque de Cardona y virrey de Nápoles desde 1510 hasta su muerte en 1522) en el convento de Sant Bartomeu de Bellpuig, fundación del finado⁷⁸⁷. El sepulcro estuvo allí hasta su traslado en 1841 a la iglesia parroquial de Bellpuig. Por iniciativa de la viuda, Isabel de Requesens y Enríquez, la obra fue realizada en Nápoles por el italiano Giovanni da Nola entre 1522 y 1525 y trasladada a Bellpuig junto con los restos del duque, que había muerto en la ciudad italiana. Giovanni da Nola, realizó la mayor parte de su carrera, desde principios de s. XVI, en Nápoles –entre otros lugares, en la capilla Caracciolo–, donde seguramente influyó sobre Diego de Siloé, dadas las afinidades del altar Ligorio de Sant’Anna dei Lombardi in Monteoliveto con el retablo de Santa Ana en Burgos (estructura general) y de San Jerónimo en Granada (articulación del nicho semicircular). A nivel tipológico, el sepulcro de Ramón Folc es una síntesis de la “serliana” y el “motivo triunfal”, como es tan frecuente en el ámbito funerario. El programa iconográfico –en especial, las figuras que asoman desde los tondos– incide especialmente en dicho carácter de triunfo.

⁷⁸⁷ En general, Tormo 1925.



Sepulcro de Ramón Folc de Cardona-Anglesola, iglesia de Bellpuig. Altar Ligorio, Sant'Anna dei Lombardi in Monteoliveto, Nápoles.

Otra composición próxima a la “serliana” monumentaliza el sepulcro de Pedro Enríquez (1520-1525), duque de Medinaceli y tío de Fernando el Católico, en la iglesia de Santa María de las Cuevas en Sevilla, otro núcleo fundamental para la asimilación de formas del Renacimiento italiano⁷⁸⁸. La obra fue encargada por su hijo Fadrique, I marqués de Tarifa, y se incluye en un conjunto funerario que pretendía exaltar las glorias de su linaje, que había luchado en la conquista de Andalucía. El marqués, tras su peregrinación a Jerusalén visitó Génova en el verano de 1520. Allí encargó los sepulcros de sus padres y otros antepasados al taller de los Gazini, ya que le atrajeron sus obras realizadas en la cartuja de Pavía, cuya fachada luce también una variación de la “serliana”. En un primer momento el encargo recayó en Pace Gazini, quien solamente pudo hacer el sepulcro de la madre de Fadrique; el escultor murió en 1522 y fue sustituido por Antonio Maria Aprile, que terminaría al menos la pareja de sepulcros de los padres del marqués en 1525, fecha en la que llegó a Sevilla el escultor Bernardino da Bissone –curiosa coincidencia con el apellido del autor de la “serliana” de la catedral de Génova– para instalarlos. A partir de dicho momento la nobleza Sevillana realizó numerosos encargos al taller, situación condicionada también por la boda de Carlos V en la ciudad; una de las obras más destacadas fue la portada de la Casa de Pilatos, del mismo marqués de Tarifa, realizada por Aprile en 1533. El sepulcro de Pedro Enríquez es una potente estructura en la que la “serliana” otorga también un carácter triunfalista al conjunto, plagado de referencias clásicas, como los dos magníficos eros-tánatos exentos que sostienen antorchas boca abajo. El intercolumnio central, muy ancho, se articula por medio del retranqueo del entablamento, que contribuye a dotar de equilibrio el vano central, coronado por un doble arco, el interior es el que forma la “serliana”; y, como en la “serliana” de la catedral de Génova, los apoyos integran columna y pilastra. Los arcos, por su parte, se desplazan ligeramente hacia el fondo para dejar espacio a las figuras de la Anunciación, colocadas sobre los dos tramos de entablamento; el conjunto está

⁷⁸⁸ Camón Aznar 1967, pp. 20-21; para un estudio actualizado, con especial atención a la interpretación histórica e iconográfica del conjunto, *vid.* Lleó Cañal 2012, pp. 142-156.

rematado por un frontón triangular independiente. Otra alternativa en la integración estructural y compositiva se da en obras como el monumento a Galesio Nichesola en la catedral de Verona (1527), obra de Jacopo Sansovino, que luce una serliana a modo de frontis tetrástilo que acoge esculturas y está cerrado por un frontón triangular en el que se incorpora el arco armónicamente⁷⁸⁹. En este caso, la “serliana” actúa a modo de telón de fondo del sepulcro, que se sitúa por delante de ella y no en su interior.



Fachada principal de la cartuja de Pavía.

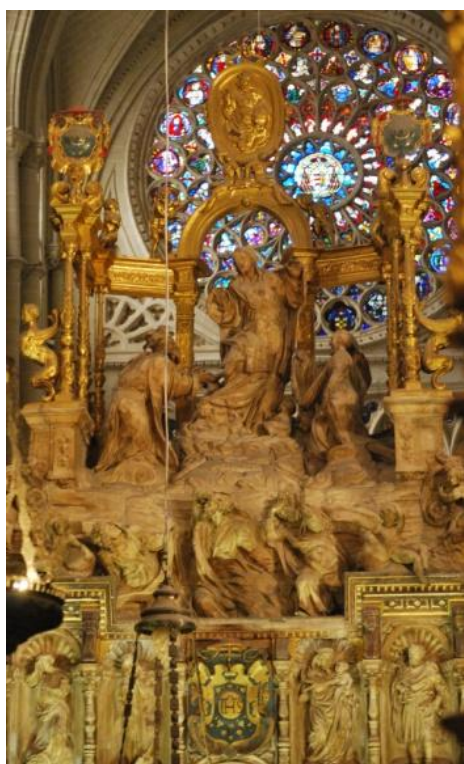


Sepulcro de Pedro Enríquez, Santa María de las Cuevas, Sevilla. Monumento a Galezio Nichesola, catedral de Verona.

A caballo entre la función de diafragma y el retablo, y como si de una arquitectura efímera se tratase, se sitúa la “serliana” que enmarca el grupo de la Transfiguración sobre la silla arzobispal de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo. Demuestra el uso de la “serliana” en la ciudad antes de la impresión de la traducción española de los libros III y IV de Serlio (1552) en la propia

⁷⁸⁹ Boucher 1991, pp. 322-323.

Toledo. El grupo es obra del destacado imaginero Alonso Berruguete (c. 1490-1561)⁷⁹⁰, quien entre 1506 y 1507 participó en Roma en un concurso para copiar en bronce el Laocoonte, como relata Vasari en la biografía de Sansovino; pasó también a Florencia. Su estancia en Italia le permitió conocer a Bramante, Miguel Ángel y Leonardo, y le puso en contacto con los manieristas toscanos discípulos de Andrea del Sarto. Regresó a España en 1518 y en Toledo trabajó en los años 1530 en la sillería alta del coro de la catedral, junto con Felipe Vigarny, para el cardenal Tavera. En un segundo momento, realizó el conjunto arquitectónico y el grupo de la Transfiguración, terminado en 1548, por encargo del cardenal Juan Martínez Guijarro, el “Silíceo” (arzobispo de Toledo 1545-1557)⁷⁹¹. Vista desde el coro, la “serliana” –cuyos dinteles tienen además una disposición en diagonal intencionada– actúa a modo de telón de fondo, muy escenográfico, para dicho grupo, y permite la visión del rosetón de la fachada oeste tras él (el tratamiento de la luz dirigida es una gran novedad de esta obra); por el otro lado, en el trascoro, remata el relieve de Dios Padre entronizado. Así, por ambas caras corona sitiales –el del arzobispo y el de Dios Padre–, del mismo modo que la “serliana” de la sala Regia corona el solio papal en el Vaticano.



Grupo de la Transfiguración, catedral de Toledo.

⁷⁹⁰ En general, Azcárate Ristori 1963.

⁷⁹¹ Díez del Corral Garnica 1987, pp. 107-108.



Grupo de la Transfiguración, catedral de Toledo.

Palacio del Embajador Vich en Valencia

Llegados a este punto, cerramos el capítulo dedicado a retablos, sepulcros y escenografías para regresar a la arquitectura palaciega, donde destacan los otros dos ejemplos más tempranos de “serliana” en España. Nos referimos al palacio Vich en Valencia y al palacio de Carlos V en Granada. Jerónimo Vich i Vallterra fue embajador ante la corte pontificia entre 1507 y 1520, así como consejero de León X y un gran mecenas que adquirió importantes objetos de platería, así como pinturas de Sebastiano del Piombo, algunas de las cuales hoy se encuentran en el Museo del Prado⁷⁹². Regresó a Valencia en 1521, tras una estancia en Florencia. Tras la guerra de las Germanías construyó su palacio en dicha ciudad⁷⁹³, alrededor de 1526-1527⁷⁹⁴. El edificio fue demolido en 1859 y ahora se conserva fragmentariamente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, tras estar desde 1907 en la sede del museo en el refectorio del convento del Carmen. En la sede actual se ha reconstruido el patio en 2006 con las piezas originales, faltando únicamente las veneras que se encontraban en los tondos y los frontones. Existen no obstante planos del palacio dibujados en 1801 por Josep Fornés, un estudiante de arquitectura de la Real Academia de San Carlos, un proyecto de reconstrucción de Pasqual Sanz de 1909, así como un grabado de la fachada –con visión del patio a través de la puerta– publicado en septiembre de 1860 en el número 38 del *Museo Universal*. Se desconoce el autor del palacio; por su parte, los elementos marmóreos del edificio se encargaron en Génova y posiblemente se terminaron de tallar en Valencia⁷⁹⁵. El arquitecto parece

⁷⁹² Sobre este importante mecenas *vid.* Martín García 2002, pp. 146-157, 169-175 (información sobre el palacio).

⁷⁹³ Gavara Prior 2006, p. 99.

⁷⁹⁴ El palacio estaba en obras el 5 de enero de 1527 (“*la gran casa que aquell obra*”) según el Manual del Consell de Valencia. La fecha de 1526 la aporta Gómez-Ferrer 2009, nota 18.

⁷⁹⁵ Bérchez 1994, pp. 44-45; Martín García 2002, pp. 170-172. Estos autores proponen autoría italiana, aunque asimilada en Valencia, y el posible envío de trazas de Valencia a Génova (Martín García), aunque en la década de 1530 se descubrieron canteras de mármol en Valencia que podrían haber permitido realizar todo el trabajo restante *in situ* (Bérchez).

influenciado por el entorno de los Sangallo⁷⁹⁶. Admitiéndose su deuda con el ambiente romano de época de León X y Clemente VII, no obstante el palacio Vich parece una reelaboración valenciana, ya que reproduce elementos habituales en las casonas de dicha ciudad tanto en la distribución de su planta, la tipología de casa de torre en esquina, como en la disposición y tipología de las ventanas geminadas o ajimezadas, antiquizantes según el modelo que en Valencia se llamaba “*coronella a la romana*”⁷⁹⁷. Gavara Prior propone una posible participación del arquitecto valenciano Agustí Munyos, experto en decoraciones en mármol que estaba muy vinculado a la familia Vich, visitó Roma de diciembre de 1515 a mayo de 1516 y tal vez hizo un viaje a Génova después de 1520⁷⁹⁸. Trabajó en la caja del órgano de la catedral de Valencia (h. 1510), que también tiene una “serliana”⁷⁹⁹. La vinculación de dicho arquitecto se refuerza con el documento con fecha de 1526 hallado por Gómez-Ferrer⁸⁰⁰.

Lo más destacable del palacio Vich son las dos “serlianas” de su patio, resueltas con “arco sirio”. Pudo existir otra “serliana” en la ventana de la portada principal⁸⁰¹. Las “serlianas” del patio serían las más tempranas utilizadas en España para la articulación de este tipo de espacio, al parecer con función regularizadora⁸⁰². A pesar de ello, tampoco podemos descartar una función representativa –relacionada con la dignidad del modelo clásico de la “serliana”, muy usado en la Roma papal del momento, como hemos visto– y un impacto visual intencionado, puesto que además la entrada se hacía en línea recta –y no en recodo, como es lo habitual– y así la portada enmarcaba la “serliana” del fondo del patio, como se ve en el grabado de 1860⁸⁰³. La solución en “arco sirio” es la primera vez que se empleaba en España, aunque el modelo genérico de “serliana” pudo conocerlo el embajador Vich no solamente a través de su experiencia romana, sino también a través del ejemplo de La Calahorra, puesto que el centro de operaciones y la residencia oficial del marqués del Zenete estaba en Valencia y allí llegaban las piezas procedentes de Génova⁸⁰⁴. Posteriormente, en Valencia la “serliana” gozó de un notable éxito⁸⁰⁵. Pero la importancia del palacio Vich como obra de vanguardia estriba sobre todo en que emplea la “serliana” para articular un patio casi al mismo tiempo que esta novedad se estaba empleando en Italia, por ejemplo en el palacio Regis de Sangallo (h. 1521), incluyendo además el novedoso “arco sirio” de Giulio Romano e integrando tradiciones constructivas valencianas. El “arco sirio” en este ejemplo es especialmente significativo, pues la pintura de la sala de Constantino es prácticamente contemporánea; a ella se unen otros dos dibujos del maestro que comentaremos con más detalle al referirnos al palacio de Carlos V.

⁷⁹⁶ Bérchez 1982, pp. 44-49; Gavara Prior 2006, p. 99.

⁷⁹⁷ Gavara Prior 2006, pp. 100, 102.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, pp. 102, 104-105, 108.

⁷⁹⁹ Bérchez 1994, p. 44.

⁸⁰⁰ Gómez-Ferrer 2009, nota 18: APPV, notario. Francesc Vilar, sig.: 14 424, 13 de agosto de 1526. La investigadora comenta: “una transacción entre don Jerónimo de Vich y unos algepseros, a los que había vendido dos mulas a cambio de yeso para la obra de su casa, *algeps molt per a la obra de la casa vestra*, firma como testigo del acto ante notario el carpintero Ludovicus Munyos, importante maestro en el primer cuarto del siglo XVI en la ciudad de Valencia, autor de destacadas obras renacentistas como el órgano de la catedral, numerosos retablos y otras obras de carpintería y escultura”.

⁸⁰¹ Rosenthal 1988, p. 221.

⁸⁰² Marías 1992, p. 249. Según este autor, las partes adinteladas servirían para respetar el rigor modular del patio, pues su forma rectangular y sus proporciones no habrían permitido colocar tres arcos del mismo tamaño que el resto en los lados cortos.

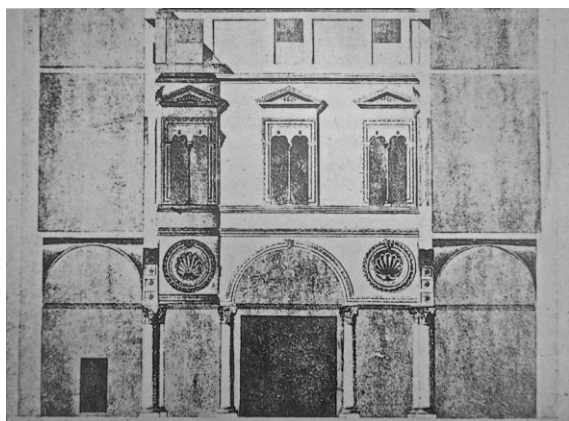
⁸⁰³ Bérchez (2000, p. 382) insiste en el carácter triunfal de la “serliana” del palacio Vich y la asocia con la contemporánea del palacio de Carlos V en Granada, proyectada en 1528, aunque realizada mucho después.

⁸⁰⁴ En general Falomir Faus 1990.

⁸⁰⁵ Se emplea en la *obra nova* de la catedral (1566) –con modelo posiblemente tomado de Serlio–, en diversas arquitecturas efímeras para la visita de Felipe II en 1586 y en el claustro renacentista de la cartuja de Portaceli (1588) –tal vez dependiente de la galería de convalecientes de El Escorial– (Benito, Bérchez 1987, p. 131).



Instalación actual del patio del palacio Vich en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
Grabado de la portada del palacio Vich (*Museo Universal* 1860).



Uno de los lados menores del patio del embajador Vich, Valencia (estado actual, alzado de Josep Fornés, colocación en el refectorio del convento del Carmen).

Palacio de Carlos V en Granada

Hasta ahora hemos visto la “serliana” en España usada como diafragma (La Calahorra), formando retablos o sepulcros (obras de Siloé y Aprile) –o soluciones a caballo del diafragma, la ventana y el retablo, como la Transfiguración de Berruguete–, fondos de relieves (relieve donatellesco llevado a Segorbe), o articulando los lados menores de un patio (palacio Vich, donde pudo usarse también en una ventana sobre la portada, aunque plantea muchas dudas). En la mayoría de los casos también nos encontrábamos con obras importadas de Italia o bien realizadas por artistas italianos, excepto en los casos de Siloé y Berruguete, quienes no obstante, tienen una sólida formación italiana. El posible primer uso de la “serliana” en España como ventana, además de gran monumentalidad y en un edificio diseñado y construido por españoles –aunque con fuertes influencias italianas–, se dio en la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. El palacio comenzó a gestarse tras la “luna de miel” de Carlos I de España y V de Alemania en la ciudad durante el verano de 1526. Vendría a coronar la cristianización y el complejo programa edilicio del momento en la ciudad, que incluía la catedral bajo la dirección de Diego de Siloé y otras obras como la iglesia de los Jerónimos y varios palacios con las nuevas formas del Renacimiento; asimismo, se integra como una palacio más en el complejo de la Alhambra, enfatizando que Carlos era un heredero legítimo del reino de Granada. Las obras del palacio de Carlos V se pusieron bajo la supervisión de Luis Hurtado de Mendoza y Pacheco (1489-1566), III conde de Tendilla y alcaide de la Alhambra, miembro también de la familia Mendoza, aunque también jugaron un papel destacable el cantero Luis de Vega (†1562) y el secretario imperial y mecenas Francisco de los Cobos (1477-1547). El arquitecto y pintor Pedro Machuca (ca. 1490-1550), sustituido por su hijo Luis a su muerte, comenzó las obras en la década de 1530 (primer proyecto 1537-1539, segundo proyecto 1548-1552)⁸⁰⁶. Rosenthal propone que el modelo de la “serliana” que hoy vemos en la fachada sur ya existía hacia 1528 –opinión que comparte Marías⁸⁰⁷–, aunque también indica que se volvería a trazar en 1537-1539 y 1548, y se construiría, con la colaboración del escultor Niccolò da Corte, acorde con el nuevo proyecto de Machuca, desde 1548 a 1555⁸⁰⁸. Rosenthal también indica que otra “serliana” pudo estar pensada por Machuca y Orea para la fachada principal del palacio, la occidental, aunque después el proyecto se cambiaría por el actual; habría sido la “ventana de

⁸⁰⁶ Vid. Rosenthal 1988, pp. 47ss.

⁸⁰⁷ Marías 1992, p. 249.

⁸⁰⁸ Rosenthal 1988, pp. 85-91, 220.

apariciones” de Carlos V, mientras que la de la fachada sur sería el mismo elemento destinado a la emperatriz, pese a que Rosenthal reconoce que podría usarse cotidianamente como paseadero y estufa de invierno, como sucede en logias colocadas en la fachada sur de algunos palacios hispánicos⁸⁰⁹. Las plazas diseñadas originariamente ante ambas fachadas enfatizarían ese carácter de lugar de comparecencia ante la multitud⁸¹⁰. A este respecto sorprende particularmente que la “serliana” construida no tenga antepecho de piedra en el vano central –se habría pensado en una barandilla metálica–, lo cual permitiría una mejor visión de la figura regia. La majestuosidad del conjunto se realza por los relieves dedicados a Neptuno y temas marinos, alusivos al poder naval del Imperio, así como una pareja de figuras femeninas aladas escribiendo en grandes cartelas situadas entre el arco y los óculos de las enjutas. Se tratarían no ya de las personificaciones de la Historia y tal vez de la Fama, como suele decirse, sino más bien victorias, siguiendo un modelo muy difundido en el arte imperial romano de dicha divinidad escribiendo en una cartela o simplemente sosteniéndola⁸¹¹.



Fachada sur del palacio de Carlos V, Alhambra de Granada.

⁸⁰⁹ Rosenthal 1988, p. 269-270. Este autor establece comparaciones con otras muchas “ventanas de apariciones” antiguas, medievales y modernas. Atribuye dicha función a logias con “serliana” como la del palacio de Diocleciano en Spalato, conocido en la época; y reconoce la “serliana” como motivo prestigioso.

⁸¹⁰ Sobre la interpretación de la “planta grande”, la “planta pequeña” y la conservada en el Archivo Histórico Nacional, de discutida cronología y autoría, *vid.* Rodríguez Ruiz 2000; Rodríguez Ruiz 2001 (ambos con estado de la cuestión). Según dicho autor, todos serían posteriores a 1537-1538. El del AHN sería el primero, representa el estado de las obras antes de 1539 (en esa fecha se cambian los soportes del patio).

⁸¹¹ Sobre este tipo de representaciones *vid.* LIMC VIII, Victoria 354, 355, 359; Kousser 2006.



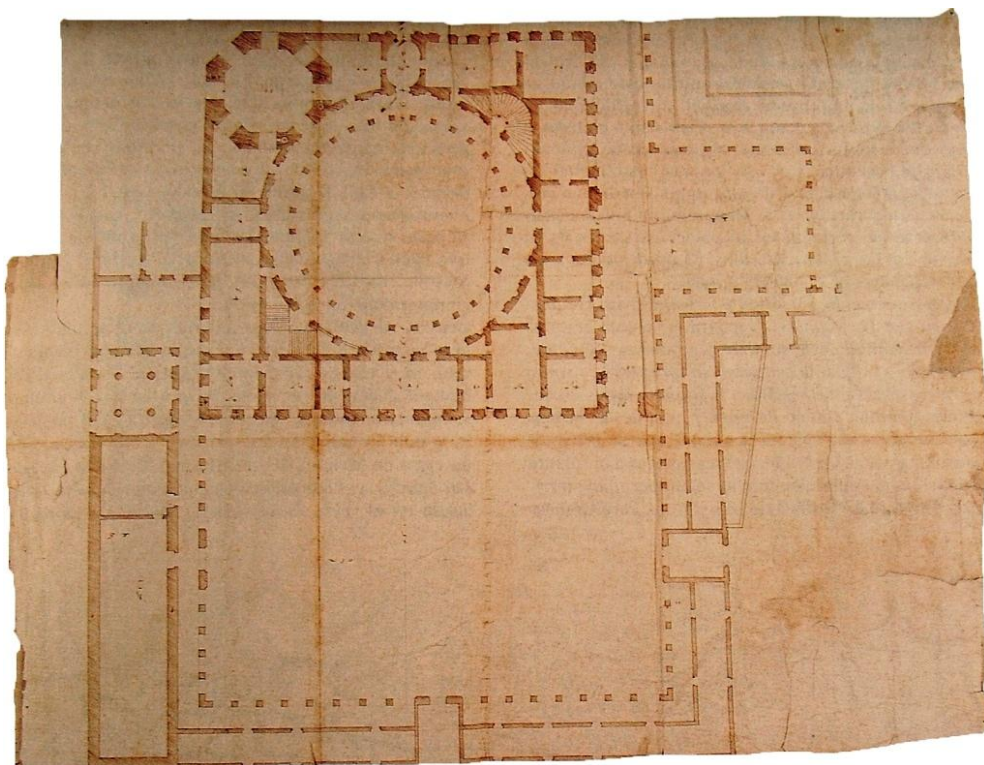
“Serliana” de la fachada sur del palacio de Carlos V, Alhambra de Granada.



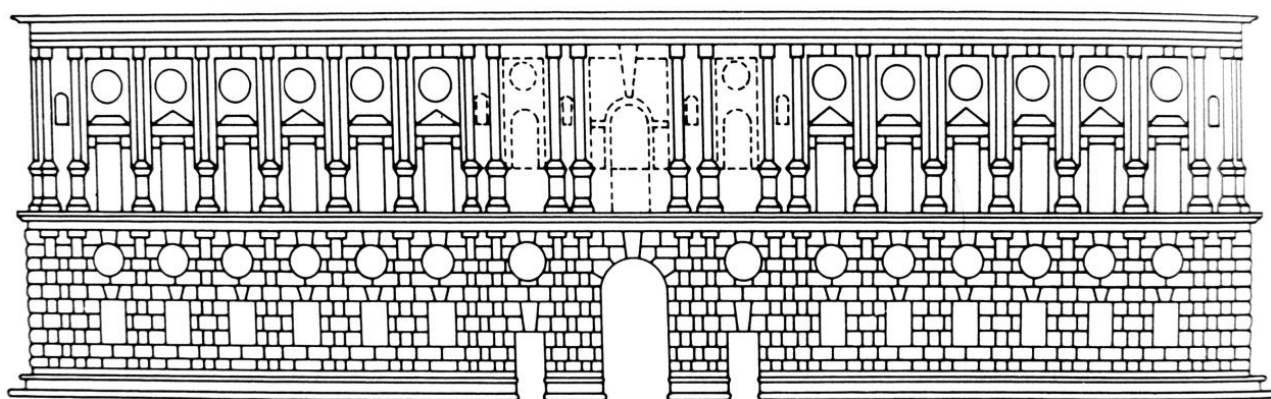
Reverso de monedas de época de Vespasiano conmemorativas de su victoria sobre los judíos. Moneda de época de Domiciano (LIMC VIII, Victoria 355).



Detalle de la columna de Trajano (LXXVIII.1). Base de una de las columnas de los Rostra de Roma conmemorativa de la *decennalia* imperial de 303.



“Planta pequeña” del palacio de Carlos V en Granada. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, Sig. IX-A-242 Fasc. 2 (1).



Propuesta de reconstrucción de la fachada oeste del palacio de Carlos V según el proyecto de 1540-1542 (Rosenthal 1988, fig. 8).

Ya Gómez Moreno llamó la atención sobre la solución de esta ventana en la fachada sur del palacio de Carlos V. Denomina “tema de Palladio” a la “serliana” e indica que fue tomada de ejemplos tardíos del Imperio romano, pero transformados en el Renacimiento en la forma separada que observamos en ejemplos como el balcón de apariciones o logia de bendiciones del Incendio del Borgo de Rafael; por ello le sorprende encontrar la solución continua en Granada⁸¹², lo que se viene llamando “arco sirio”. La posible inspiración italiana del motivo se vincula con Giulio Romano, ya

⁸¹² Gómez Moreno 1983, p. 112. No obstante, en la Antigüedad convivían ambas formas, la que Rosenthal llama versión “helenística” y la versión siria” (Rosenthal 1988, p. 220); como hemos visto, en el Renacimiento se conocían ejemplos de ambas tipologías. Sobre estas estructuras en la Antigüedad *vid.* Parada López de Corselas 2012a y 2012b.

sea con la pintura en el hueco de una ventana de la sala de Constantino o bien con un dibujo conservado en la Albertina de Viena (Inv. 341)⁸¹³; a ello añadimos otro dibujo de un pórtico realizado por el mismo artista, conservado en los Uffizi (GSDU 309)⁸¹⁴. Todos estos modelos de Giulio Romano podrían haber influido asimismo en las formas empleadas en el palacio Vich. Pero volviendo al palacio de Carlos V, la conexión con dicho artista se refuerza por la combinación del motivo con el potente almohadillado rústico, presente en el dibujo de la Albertina y en el palacio granadino⁸¹⁵. Finalmente, cabría destacar el comentario de Stiglmayr sobre la ventana del palacio de Carlos V: “algunos elementos como el arco sirio (diferente a la serliana) no se relacionan con obras modernas romanas sino se refieren a edificios contruidos para emperadores romanos de procedencia hispánica. Estas referencias en motivos arquitectónicos debían servir para acentuar la legitimación de Carlos I como emperador romano y rey español”⁸¹⁶. Del mismo ambiente del que bebe la “serliana” del palacio granadino dependería también aquella construida en el castillo-palacio de Breda, en la década de 1530 por Tommaso Vincidor da Bologna, como residencia de Enrique III de Nassau-Breda (1483-1538), conde de Nassau que tuvo un papel muy importante en la coronación de Carlos V en 1530 y que además estaba casado con Mencía de Mendoza (boda 26 de junio de 1524), hija del I marqués del Zenete⁸¹⁷. Precisamente Machuca había sido aprendiz de Giuliano da Sangallo y Miguel Ángel, y en el período 1517-1519 trabajó en el taller de Rafael –foco principal del interés por la “serliana” en dicho momento– en la decoración de las logias vaticanas –en la *loggetta* del cardenal Bibbiena se representa una “serliana”, entre otros motivos arquitectónicos–, donde coincidió con Tommaso Vincidor y Perin del Vaga, entre otros⁸¹⁸. Esa experiencia en las logias del Vaticano influiría seguramente en otra “serliana”, tal vez la primera pintada en España (terminada en 1537), que decora la estufa o el llamado Peinador de la Reina, dentro de los “cuartos nuevos” en los palacios nazaríes de la Alhambra. La obra, realizada tras la muerte de la emperatriz Isabel por los pintores italianos Julio Aquiles y Alejandro Mayner –con la supervisión de Machuca– se inserta en la galería oeste de las estancias privadas del emperador en un ciclo de glorificación de carácter mitológico y relativo a sus campañas en Túnez⁸¹⁹. El modelo es deudor de los motivos presentes en la *loggetta* del cardenal Bibbiena, que a su vez se inspiran en la *Domus Aurea* de Nerón; no obstante, el ejemplo más próximo al de Granada lo constituye la decoración de la Casina de Pío IV por Pirro Ligorio.

⁸¹³ Hartt 1958, fig. 525; Tafuri 1989, p. 496. La “serliana” del palacio de Carlos V (media columna-columna-columna-media columna corintias, sometidas a orden mayor corintio) se asemeja más a modelos de Giulio Romano no solamente por el “arco sirio”, sino también por la disposición de los soportes (cuatro columnas enteras jónicas en el dibujo de la Albertina; media pilastra-columna-columna-media pilastra jónicas, en el fresco de la Sala de Constantino; pilastra-columna-columna-pilastra toscanas, en los laterales de la fachada posterior del palacio Te en Mantua), que a la ventana de la Sala Regia (pilastra-columna-columna-pilastra toscanas) o la muy semejante representada en el Incendio del Borgo (pilastra-columna-columna-pilastra toscanas, a su vez introducidas entre un orden mayor de pilastras toscanas).

⁸¹⁴ Hartt 1958, fig. 502.

⁸¹⁵ Tafuri 1995, p. 258.

⁸¹⁶ Stiglmayr 2000, pp. 203-204. Desarrolla la cuestión en pp.142-144 (arco sirio) y 193-197 (serliana). Como modelos antiguos, además relacionados con emperadores de origen hispano, cita solamente la loggia del Canopo de Villa Adriana (p. 143) y el disco de Teodosio (p. 144), aunque hemos de decir que no se conocían en dicho periodo. Puede pensarse más bien en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, conocida a través de los dibujos de Ciriaco de Ancona.

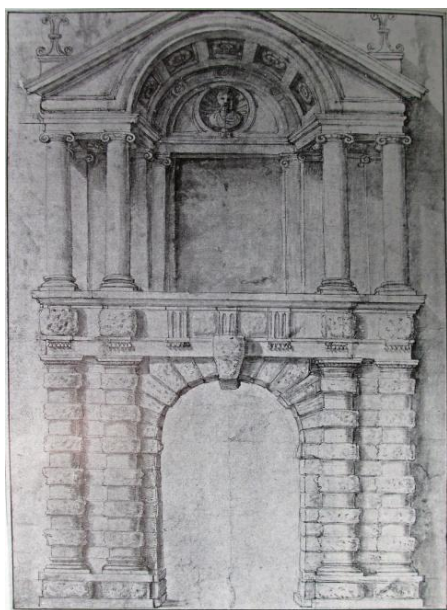
⁸¹⁷ Sobre el castillo-palacio de Breda, su “serliana” y sus relaciones con España y Roma *vid.* Wezel 1999, especialmente pp. 60ss., 92, 237.

⁸¹⁸ Wezel 1999, p. 62.

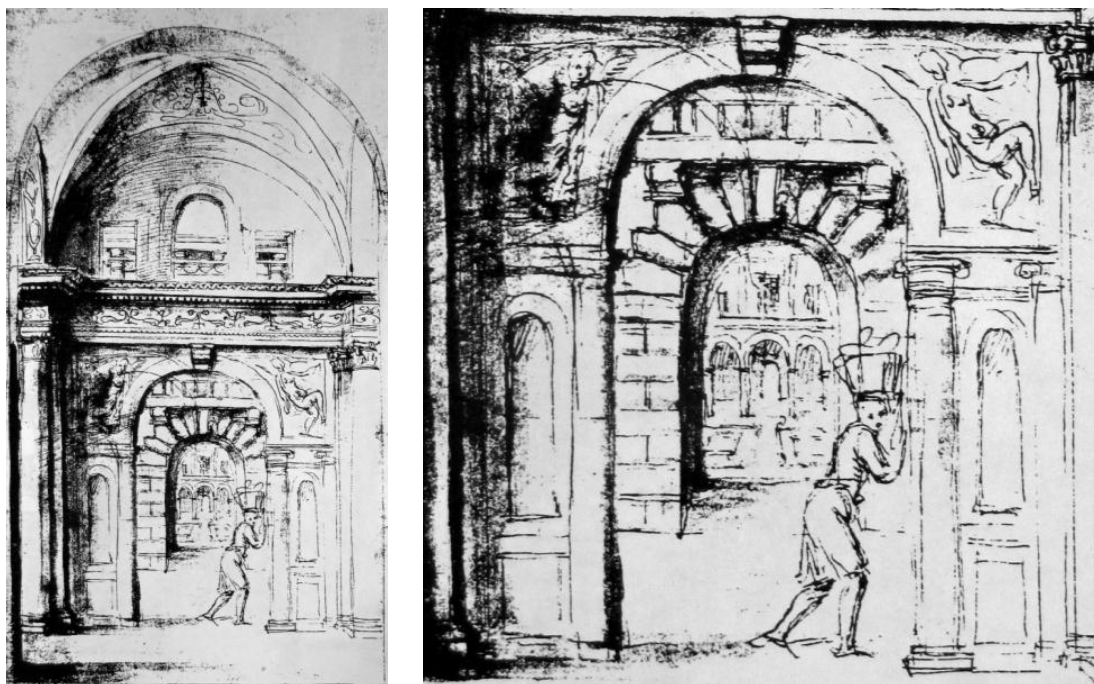
⁸¹⁹ López Torrijos 2000, pp. 117ss.



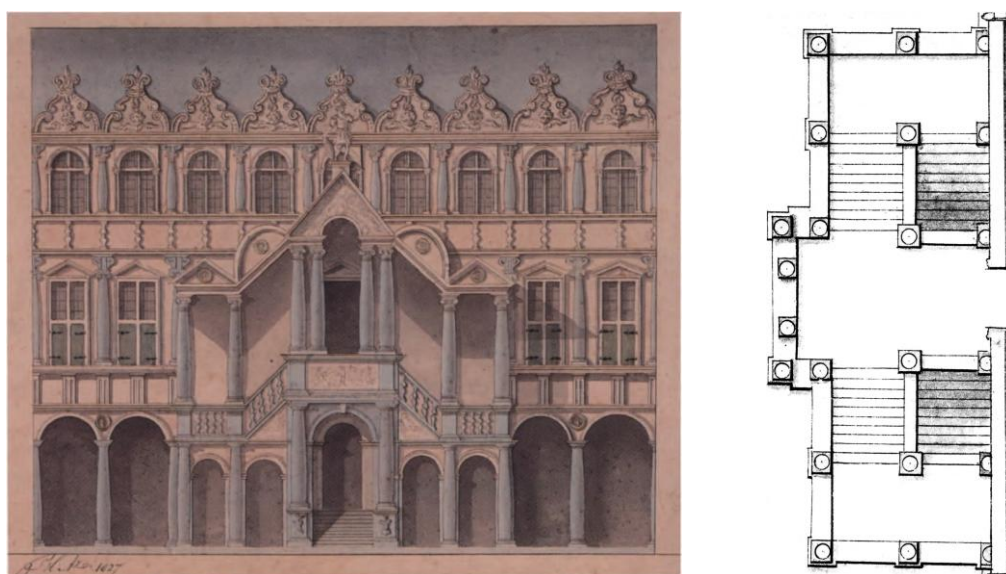
Incendio del Borgo (detalle), sala del Incendio del Borgo, Vaticano.



“Serlianas” en “arco sirio” de Giulio Romano: dibujo de la Albertina y detalle del fresco en la sala de Constantino.



Dibujo de un pórtico, por Giulio Romano (Hartt 1958, fig. 502; GSDU 309).



Castillo-palacio de Breda: dibujo de la fachada principal y planta de su escalera.



Frescos de la *loggetta* del cardenal Bibbiena, Vaticano.



“Serliana” musiva de la Casina de Pío IV, Vaticano. “Serliana” en la galería oeste del Peinador de la Reina, Alhambra de Granada.

Otras obras de las décadas de 1530 y 1540

Arriba vimos la introducción de la “serliana” en retablos pétreos y en composiciones similares. La inserción de este elemento en un retablo lúneo español cuenta con uno de sus primeros ejemplos en la colegiata de Alquézar, que es también una de las obras más representativas del renacimiento aragonés. Es obra realizada en 1536 por Miguel de Peñaranda –discípulo de Damián Forment–, Pedro Lasaosa y Juan de Moreto, quienes formaron un taller activo en Zaragoza⁸²⁰. La “serliana” de este retablo, muy equilibrada, apoya sobre pilastras y acoge en su intercolumnio central a Cristo crucificado, que corona un ciclo dedicado a la vida y pasión de Jesús y los gozos de María; los intercolumnios laterales lucen las armas del comitente.

⁸²⁰ Camón Aznar 1967, p. 83.



Retablo de la colegiata de Alquézar.

En el claustro del monasterio de San Jerónimo de Lupiana, obra del célebre Alonso de Covarrubias realizada en 1535, se emplea una variación de la “serliana” resuelta además en “arco sirio” para regularizar las proporciones del conjunto⁸²¹. El mismo autor realiza el hospital de los Honrados Viejos de Úbeda (c. 1541-1581) donde repite la misma solución aplicada a una panda de la galería alta del patio. Como vemos, se trata de un momento de experimentación y de introducción de novedades notables en el acervo arquitectónico hispano. A la tipología innovadora de hospital, desarrollada desde época de los reyes Católicos, vienen a sumarse elementos clasicistas cada vez con mayor protagonismo.



Claustro del monasterio de San Jerónimo de Lupiana.

⁸²¹ Marías 1992, p. 249.



Patio del hospital de los Honrados Viejos, Úbeda.

Como vemos, el “arco sirio” tuvo cierta difusión en la Península. Otro ejemplo significativo, además por su vinculación con la representación del poder, se encuentra en la portada de la iglesia de San Sebastián en Antequera (1540-1547). Sobre el vano de acceso se dispone una estructura de retablo en dos cuerpos. El primero contiene tres hornacinas con el santo titular flanqueado por san Pedro y san Pablo. El segundo cuerpo se organiza en “serliana” resuelta en “arco sirio” sostenido por medias columnas toscanas. En el vano central se coloca un gran escudo de Carlos V flanqueado por las columnas de Hércules, mientras que en los laterales, cartelas vacías de las que cuelgan cintas. El friso del “arco sirio” acoge la inscripción “CAROLUS . V . IMP . REX . HISP”. Rematando el conjunto, sobre la clave del arco una figura de Hércules niño con su clava, y a los lados un hombre y una mujer desnudos (¿Adán y Eva?), recostados, que apoyaban sobre los intercolumnios. Se trata claramente de una manifestación del carácter universalista del Imperio católico de Carlos V, en la que se destaca el protagonismo de los reinos hispanos y su ascendencia hercúlea. Recordemos además que por esas fechas se llevó a cabo la redacción de la genealogía de Carlos V, desde Adán y Eva, pasando por héroes como Hércules. Con respecto a la fuente de la estructura arquitectónica empleada, ya hemos indicado que tiene un carácter retablístico por el tipo de fachada que organiza, aunque también su modelo concreto podría haber sido un retablo, posiblemente alguno de los realizados en Amberes de influencia italiana, de una tipología que surge entre los años 1540 y 1545 y que gozará de gran éxito hasta la década de 1560, esto es, la solución de “serliana” con “arco sirio”⁸²². Los ejemplos más notables son los retablos de Roskilde, Bouvings, Ricey-Bas II, Annone Brianza, Gedinne, y dos llegados a España: Tendilla y Vitoria. Todos ellos son de mediados de siglo XVI⁸²³. La solución que vemos petrificada en Antequera reinterpreta a la española el modelo flamenco, pues introduce unas piñas colgantes en los intercolumnios –dato más que hace pensar en un modelo retablístico– y organiza el cuerpo bajo de modo muy diferente a los retablos flamencos, más acorde con tradiciones locales. La incoherencia entre ambos cuerpos hace pensar que para el inferior se tomó un modelo hispano y para el superior uno flamenco que se dotó de elementos hispanos como las piñas pendent. Otra alternativa es que en la Península se hubiera llegado a este tipo de soluciones directamente por influencia italiana, del mismo modo que se hizo en los retablos de Flandes y como hemos visto para edificios como el palacio Vich y el palacio de Carlos V. Un modelo plausible para las soluciones “retablísticas” como la de Antequera, podría haber estado en el exterior de la cabecera de Santa María la Mayor en Roma, si el enmarque de los escudos situados en la parte superior del centro del ábside recogidos en un grabado barroco pertenecen al s. XVI.

⁸²² Smedt 1993, p. 31, tipología n. 5.

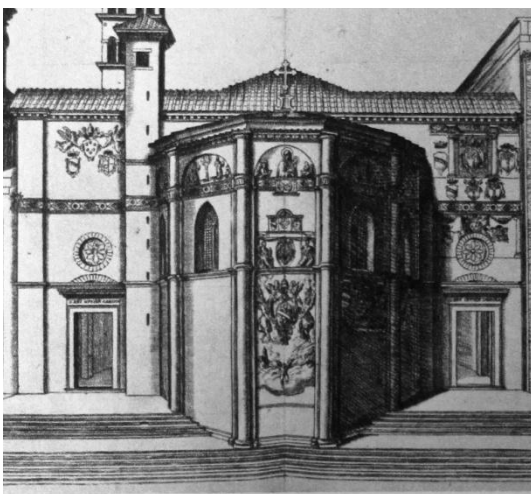
⁸²³ En general *vid.* Ladrón de Guevara Ortega 2013, pp. 172-177.



Iglesia de Santa María de Antequera.



Retablo Tendilla. Retablo de Vitoria.



Ábside de Santa María la Mayor de Roma en época de Paulo V (detalle del grabado incluido en la obra de De Angelis).

*Obras de las décadas de 1550-1570*⁸²⁴

Juan de Juni (1506-1577), uno de los principales imagineros del foco castellano, juega caprichosamente con la “serliana” y el “arco sirio” en el retablo de la Antigua (1545-1562), hoy conservado en la catedral de Valladolid. El mismo autor, en colaboración con Juan Picardo y Perandres, utiliza la “serliana”, esta vez resuelta en “arco sirio”, en el retablo de la catedral de Burgo de Osma en 1550-1554, encargo del obispo portugués Pedro da Costa o Álvarez de Acosta (1484-1563), mecenas importante que también promovió la universidad de Osma⁸²⁵. Esquema semejante lo repite Juni en una de sus últimas obras, el retablo de la iglesia de San Salvador en Arévalo, encargado en 1573 y acabado por su hijo en 1581.



Retablo de la Antigua, catedral de Valladolid.



Retablo mayor de la catedral de Burgo de Osma.

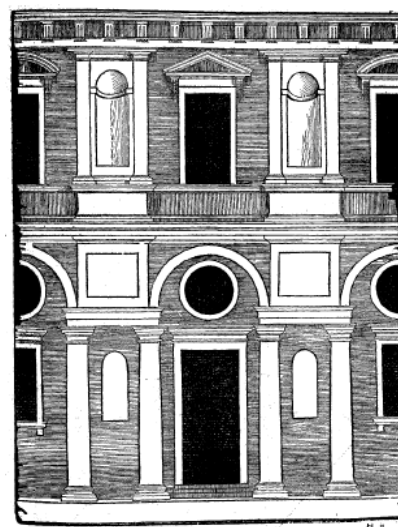
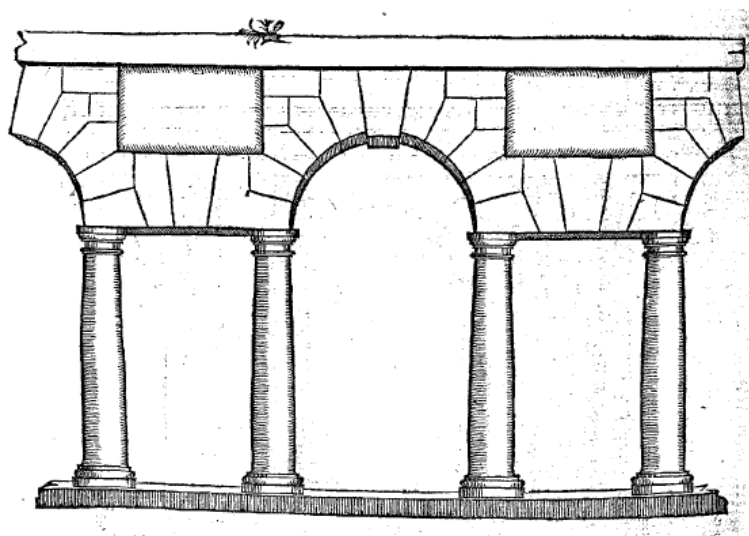
⁸²⁴ En general, para estos y otros ejemplos, *vid.* Marías 1992, pp. 249-251. Nos limitamos aquí a señalar los ejemplos que a nuestro juicio son más significativos para la temática tratada, en relación con la introducción de novedades (italianas o de creación propia) y con la manifestación del poder.

⁸²⁵ Núñez Marqués 1949; Camón Aznar 1967, pp. 215-216.

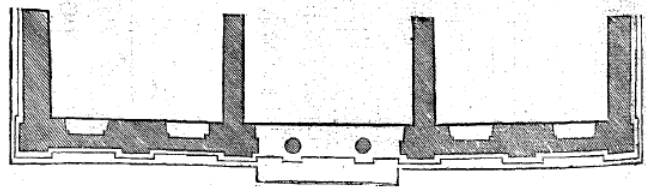
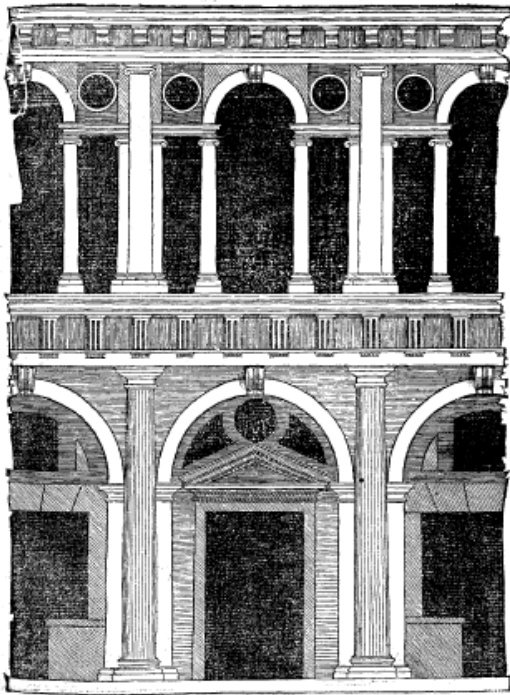


Detalle del retablo de la iglesia de San Salvador, Arévalo.

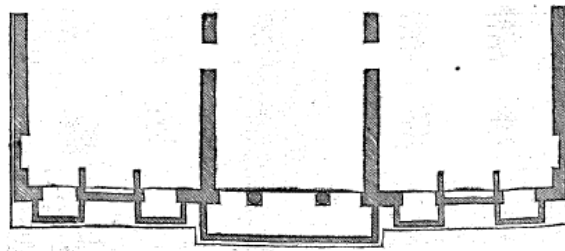
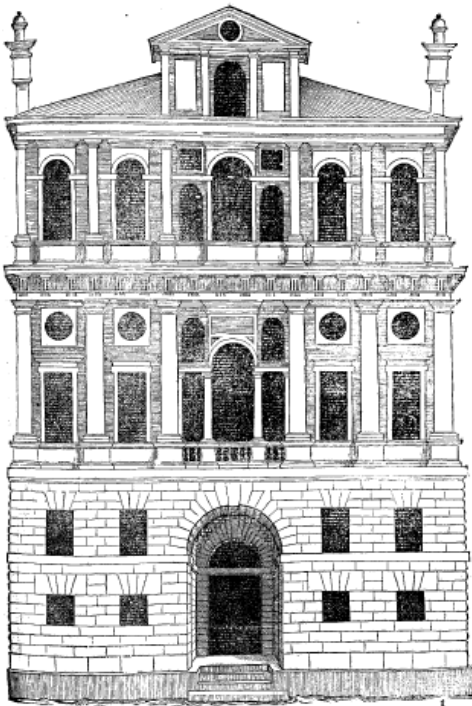
1552 es una fecha clave para la historia de la arquitectura en España, pues fue el año en que se publicó en Toledo la traducción de Villalpando de los libros III y IV de Serlio. Pese a que ya hemos demostrado que Serlio no fue el inventor de la “serliana”, al parecer sí es el primero que la difunde masivamente, ilustrada y por medio de un tratado impreso. El éxito de tal obra fue notable en la Península, pero no por ello debe entenderse que sea la única fuente de inspiración de las “serlianas” hispanas a partir de 1552. En la edición toledana estaban disponibles las “serlianas” del libro IV, en los folios 15v, 32r, 34r, 34v, 35r, 35v, 36r y 47r.



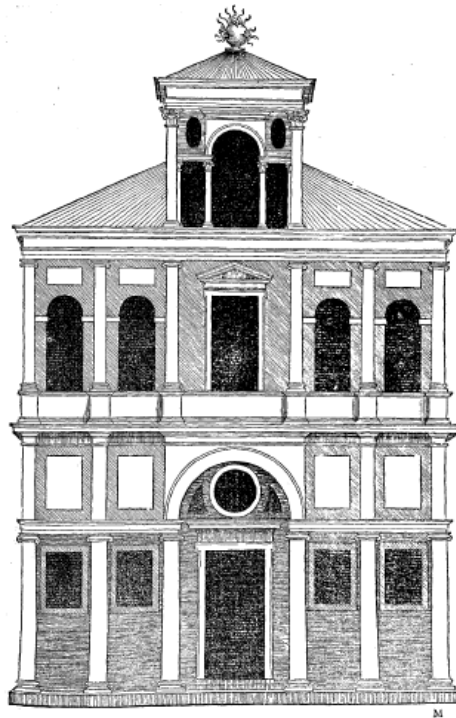
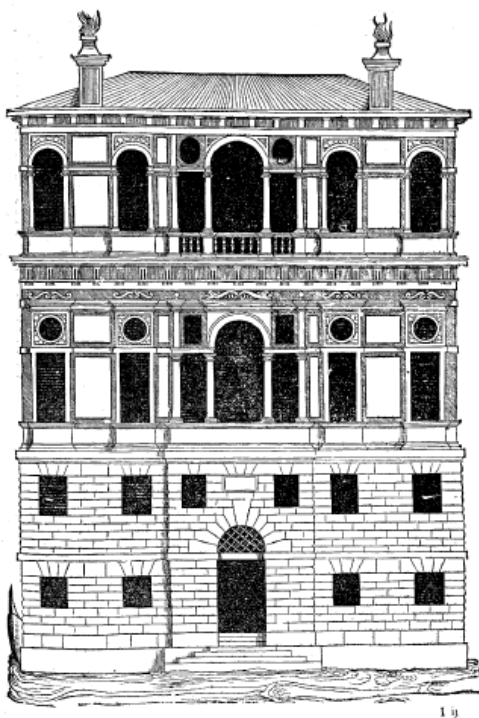
Libro IV de Serlio, Toledo, 1552, fols. 15v y 32r.



Libro IV de Serlio, Toledo, 1552, ff. 34r y 34v.



Libro IV de Serlio, Toledo, 1552, ff. 35r y 35v.



Libro IV de Serlio, Toledo, 1552, ff. 36r, 47r.

El ejemplo español cuya influencia de Serlio es más evidente es la casa de Diego Vargas, secretario de estado de Felipe II para asuntos de Italia, en Toledo. Se conserva solamente el basamento que da a la vega del Tajo, aunque se conoce por la descripción de Ponz y las reconstrucciones de Marías. El proyecto data de 1558-1559, aunque las obras prosiguieron hasta 1571. La planta general la dio Luis de Vega en Madrid, pero el responsable de los alzados, la portada y la escalera fue Francisco de Villalpando (h. 1510-h. 1561), constructor del alcázar de Toledo y precisamente el traductor de los libros III y IV de Serlio del que acabamos de hablar⁸²⁶. Las “serlianas”, en secuencia –novedad absoluta en España–, ocupan ambos pisos del patio, cuadrado y organizado con gran coherencia. Entre los arcos del piso bajo se disponen grandes óculos circulares que lo equilibran. El piso alto sigue el mismo ritmo de columnas, aunque más reducidas, y en él se introducen arcos también sobre los dinteles. Todos los arcos de dicho piso son rebajados, como es habitual en la tradición hispana. Como en el caso del palacio Vich, la serliana situada en el eje del edificio está alineada con el acceso principal, realzando la simetría axial del conjunto; en la casa Vargas además sirve de escenográfica fachada para la escalera, de tipología pre-imperial⁸²⁷. Según Marías, aunque admite una posible influencia de Palladio a través de sus grabados de la edición del Vitruvio de Daniele Barbaro (Venecia, 1556), la fuente de inspiración de Villalpando para sus “serlianas” en secuencia sería el propio Serlio⁸²⁸. También lo sería para las dos tipologías de óculos empleadas, entre arcos, o en el interior de arcos, como vemos en la mayoría de las estampas de Serlio que acabamos de reproducir.

⁸²⁶ Sobre el edificio, su proyecto original y las modificaciones introducidas por Henán González, *vid.* Marías 1985a, I, pp. 320-324 y IV, pp. 84-89; Marías 1985b, p. 166; Marías 1992, p. 250.

⁸²⁷ Marías 1985b, p. 166.

⁸²⁸ Marías 1985a, I, p. 323. La “serliana” de la casa Vargas es de proporción dupla, como en la fachada jónica de Serlio, y según la clasificación de Willinski sería una secuencia irregular, en la que se conectan dos “serlianas” perdiéndose uno de sus tramos adintelados intermedios (Marías 1992, p. 250).

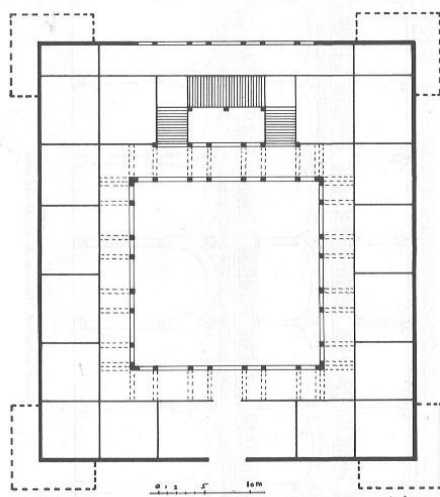


FIG. 69
Casa de Vargas. Hipótesis de planta

1/300

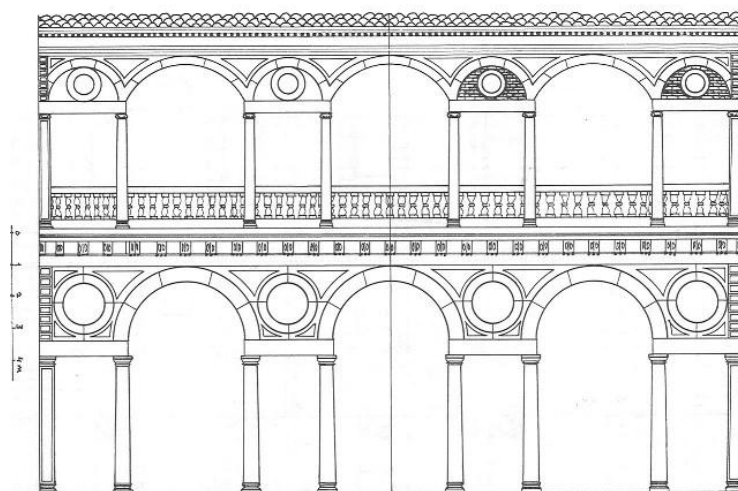
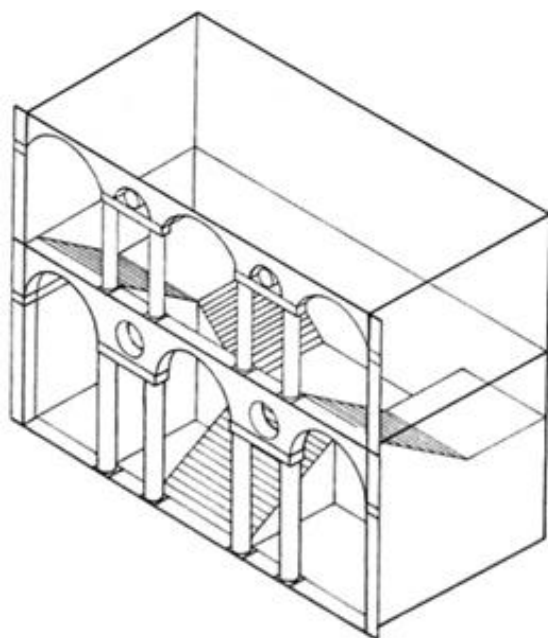


FIG. 70
Casa de Vargas. Hipótesis de alzado del patio

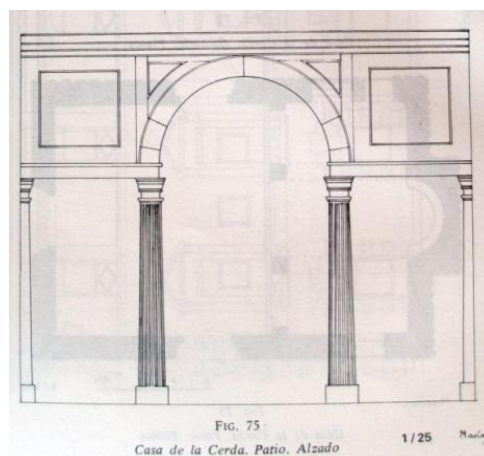
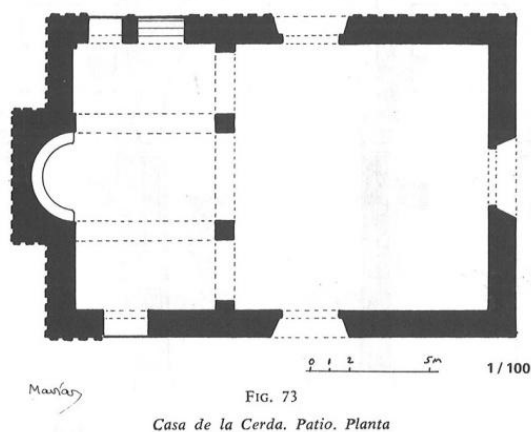
1/100



Reconstrucciones de la casa de Diego Vargas, Toledo (Marías 1985a, figs. 69-70; Marías 1985b, fig. 252).

En la misma ciudad de Toledo, destaca la casa de Fernando de la Cerda y Silva, segundo hijo del duque de Medinaceli. Actualmente, convento de clausura de las carmelitas descalzas de San José. Es obra de Hernán González, comenzada en 1571-1572 y nunca acabada⁸²⁹. Este continuador de Villalpando desarrolla el motivo aprendido del maestro, destacando un lado menor de en un patio de reducidas dimensiones. Dicho lado sirve de fachada a la capilla del palacete, que organiza en tres naves, la central con ábside semicircular. El conjunto supone un refinado ejemplo de correspondencia del mismo esquema mixtilíneo en alzado y planta.

⁸²⁹ Marías 1985a, I, pp. 350-355; *Ibid.*, IV, pp. 90-93.



Casa de La Cerda, Toledo (Marías 1985a, figs. 73, 75)

El sepulcro de Gonzalo Guiral, realizado en 1556-1559⁸³⁰ en el presbiterio de la iglesia de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), sorprende por su calidad y su monumentalidad, pese a que se trata de una obra raramente citada. La cama con el yacente se coloca junto al muro. Dicha disposición se aprovecha para incluir todo un despliegue arquitectónico a modo de retablo con un cuerpo organizado en “serliana” y un ático sobre él, abrazando el arco. La “serliana” enfatiza mucho la vertical, ya que se emplean columnas corintias muy alargadas a base de fajas decorativas en su base. Se configura así una especie de arco triunfal muy enfático, decorado con multitud de motivos clásicos, y realizado, como todo el conjunto, en alabastro de gran calidad. En el intercolumnio central se sitúa una potente imagen del Bautista, en los laterales, virtudes; en el piso superior, otras dos virtudes, descentradas para disimular la falta de dos de las cuatro cariátides que tuvo en su momento⁸³¹. Se desconoce su autor, aunque se han sugerido influencias de Sansovino, Miguel Ángel, Berruguete, como si se tratase de un ecléctico precursor de Becerra, tal vez relacionado con el maestro de la capilla de Nuestra Señora la Blanca de la catedral de Ávila⁸³². El estudio más completo sobre la obra, propone a “Juan de Juni en compañía con Juan Bautista Vázquez el Viejo y Francisco Giralte”⁸³³. La “serliana” tal vez responda a la influencia del foco toledano sobre Ávila, a partir de obras como el grupo de la Transfiguración del coro o tal vez a partir de la traducción de Serlio de 1552. Precisamente la escultura del Bautista que se sitúa en el intercolumnio central de la “serliana” de Madrigal se atribuye a un discípulo de Berruguete. En todo caso este sepulcro es una obra que, como todo el incomprensido arte del s. XVI abulense, merece un estudio detallado que esperamos comenzar próximamente.

⁸³⁰ Contiene las inscripciones: “Aquí iaze el muy magnífico señor frai (sic, por frei) Gonçalo Guiral comendador de Cubillas de la Orden de San Juan, fundador de esta obra y dotó en esta iglesia cada semana tres misas rezadas y cada año siete cantadas. Falleció a 7 de março de 1559”. “Anno de 1556 se començó a hacer este enterramiento”. “Esta obra mandó acabar el S^{or} Juan Guiral, su sobrino. Acabóse año de 1559 a 4 de maio”, junto a otras inscripciones latinas tomadas de Séneca de contenido sapiencial.

⁸³¹ Gómez Moreno 1983 (1901), p. 267 y figs. 622-624.

⁸³² *Ibid.*, p. 267.

⁸³³ Samaniego Burgos 1995, p. 125. En dicho estudio se describe la estructura como “vano a lo Palladio” (*ibid.*, p. 123).

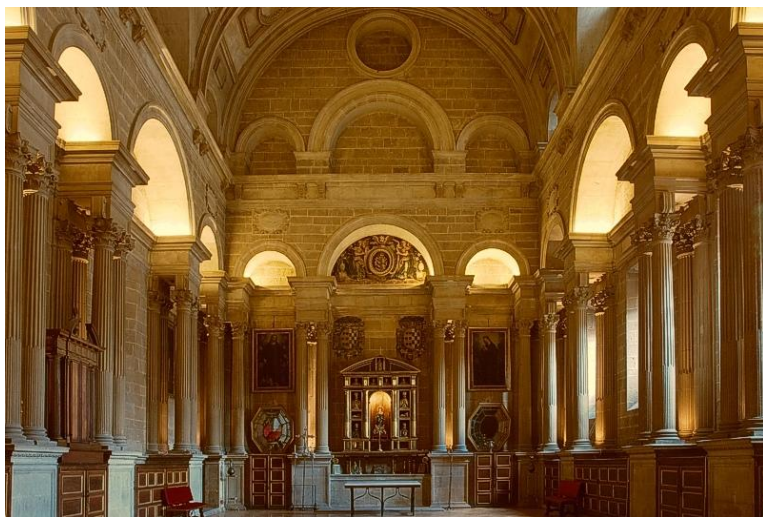


Sepulcro de Gonzalo Guiral, iglesia de San Nicolás, Madrigal de las Altas Torres (foto en b/n Gómez Moreno 1901, fig. 622).



Sepulcro de Gonzalo Guiral, iglesia de San Nicolás, Madrigal de las Altas Torres.

En las décadas de 1550 y 1560, hasta h. 1570, destaca otra de las grandes figuras de la arquitectura española, Andrés de Vandelvira (1509-1575). Este autor lleva a cabo una investigación en torno a las más refinadas licencias en la combinación de los sistemas arcuado y arquiteado. En la antesacristía de la catedral de Jaén construye una “serliana” que resuelve de modo muy inteligente las necesidades del lugar. Dicha estructura es al mismo tiempo el testero de la antesacristía y la fachada de acceso a la sacristía (puerta central), las galerías altas (intercolumnio izquierdo) y la cripta (intercolumnio derecho). La fachada porta los escudos del obispo Tavera (1555-1560) realizados en piedra y los de Sancho de Ávila y Francisco Delgado (1566-1576) pintados⁸³⁴. En la sacristía, comenzada en 1555, se sitúa una cartela en la bóveda con la fecha de 1577⁸³⁵. Este espacio supone la culminación de las investigaciones de Vandelvira; incluye una variación de la “serliana”, una potente secuencia de tres arcos similar a aquellas que estudiamos en la stoa basílica de Hierápolis y en el estadio de Mileto. La cárcel y casa de Corregidores de Baeza (1559) fue iniciada por el suegro de Vandelvira, Francisco de Luna –quien firma en una cartela de la fachada– en 1520-1523, lo que explica rasgos retardatarios en su decoración; tras su muerte en 1551 las terminaría el propio Vandelvira (1559-1564). La organización de la fachada es uno de los posibles y escasos consecuentes de la fachada sur del palacio de Carlos V, otro de los cuales proponemos que podría ser la portada del convento dominico de Santa Cruz la Real en Granada, con “serliana” resuelta en “arco sirio”. Dicha portada no se conserva y es de datación controvertida (¿fines del s. XVI?)⁸³⁶. La fuente de Santa María en Baeza, realizada por Ginés Martínez en 1564, se sitúa en la órbita de Vandelvira. Luce las armas de Felipe II, acompañadas en la cara que mira al antiguo seminario por dos personajes clásicos: Mucio Escévola (personaje destacado por su valor) y Marco Regulo (aludiendo al cumplimiento de la palabra dada). El monumento se sitúa en la plaza de la catedral, también cuajada de “serlianas” vinculadas con Vandelvira, y conmemora la traída de aguas a la ciudad⁸³⁷. En palabras de Lorca “fuente de severidad pagana”, en la que él simbólicamente se bautizó de Baeza. A Vandelvira se deben asimismo las trazas de las antiguas casas consistoriales de Úbeda (1559). El cantero Antón Sánchez se hizo cargo de la obra, terminada en el s. XVII. Las arcadas inferiores, resueltas en “arco sirio” son del tiempo de Vandelvira⁸³⁸.



Sacristía de la catedral de Jaén.

⁸³⁴ Chicharro Chamorro 2007, p. 397.

⁸³⁵ Chueca Goitia 1995, p. 189.

⁸³⁶ Gómez-Moreno Calera 1989, p. 218 y fig. 34.

⁸³⁷ Chicharro Chamorro 2007, p. 292.

⁸³⁸ Cfr. Chueca Goitia 1995, pp. 241-242; Chicharro Chamorro 2007, p. 519.



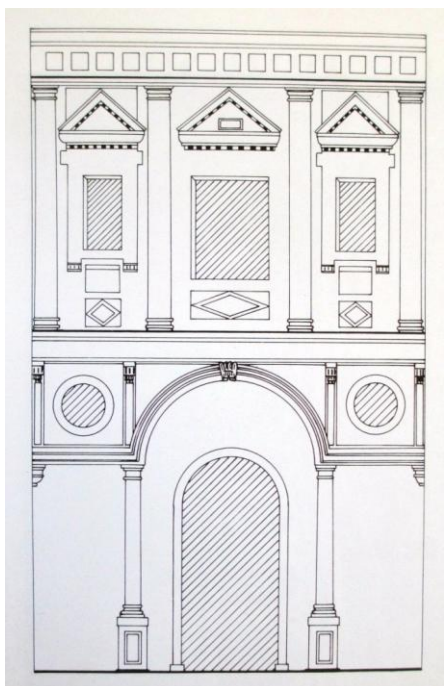
Antesacristía de la catedral de Jaén. Fuente de Baeza.



Cárcel y casa de Corregidores de Baeza.



Antiguas casas consistoriales, Úbeda.



Portada del convento de Santa Cruz la Real, Granada (Gómez-Moreno Calera 1989, fig. 34, a partir de un dibujo original de M. Gómez Moreno).

En el foco valenciano también se desarrolla la “serliana” en secuencia por estas fechas, en un ejemplo tan relevante como la ya citada *obra nova* de la catedral, obra de Gaspar Gregori de 1566. Se trata de una tribuna para asistir a las grandes celebraciones y solemnidades, como procesiones y espectáculos públicos; un lugar para ver y ser visto, como la “serliana” de Serlio empleada en los palacios venecianos.



“Obra Nova” de la catedral de Valencia.

En el ayuntamiento de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), obra anónima llevada a cabo en 1570, se manifiesta hasta qué punto se difundió por la Península la “serliana” resuelta en “arco sirio”. Aunque sus ejemplos son escasos –todos los que conocemos se citan en este trabajo–, llama la atención que llegaran a lugares tan secundarios como este. No obstante, ello nos informa sobre el afán innovador de la arquitectura civil y concejil, que desde época de los Reyes Católicos despuntaba para manifestar la dignidad de concejos y ayuntamientos, instrumentos cívicos al servicio de la comunidad y en representación del poder regio.



Ayuntamiento de Martín Muñoz de las Posadas.

Monasterio de El Escorial

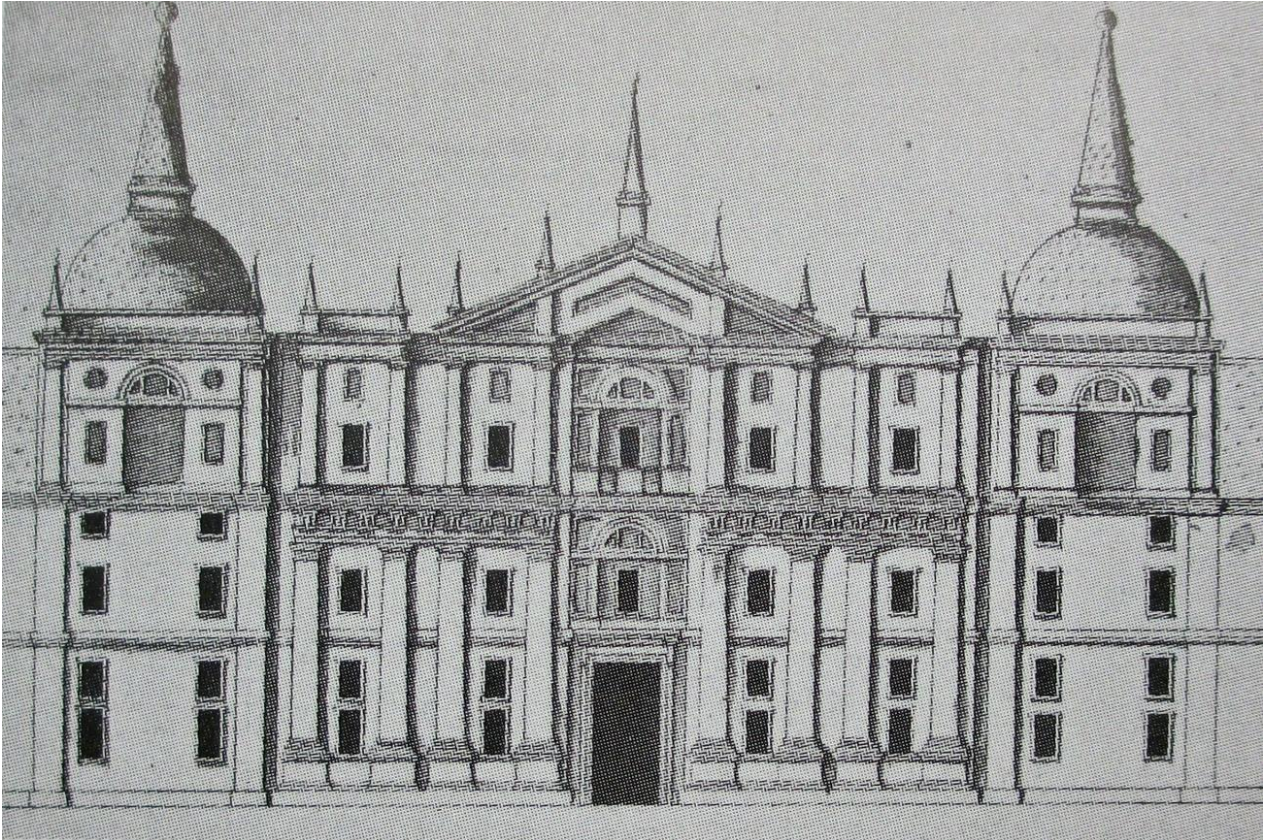
La magna obra de El Escorial puede entenderse como el culmen del sueño imperial de la Monarquía Hispánica del s. XVI. A ello contribuyen también algunas de sus soluciones arquitectónicas, como veremos. La experimentación comienza en la galería de convalecientes, cuyo proyecto de Juan Bautista de Toledo, conocedor de las últimas tendencias romanas como maestro de obras de Miguel Ángel, se data en 1565, aunque la obra no se comenzó hasta una década después, a cargo de Juan de Herrera. La galería, en forma de “L”, juega libremente en su piso bajo con una caprichosa secuencia de arcos entre los que se disponen tramos adintelados más breves. Asimismo, el molduraje crea un híbrido próximo al “arco sirio”. Como detalle de gran originalidad, los propios capiteles se prolongan en los intercolumnios arquitrabados. En un lugar tan relevante como la fachada de la iglesia, en el patio de Reyes –así como en los dos extremos del transepto–, dentro de las modificaciones de Herrera (a partir de 1572), se emplea una severa simplificación manierista del “frontón sirio”, además se eliminan columnas y pilastras, dejando solamente unas sutiles líneas que sugieren el esquema tetrástilo⁸³⁹. A Kubler dicha fachada, así como las proporciones y funciones del Monasterio como palacio y mausoleo, le recordaban Spalato, bien conocido a finales del Renacimiento a través de dibujos de Palladio y otros⁸⁴⁰. Varias “serlianas” rematadas por frontón decoran el interior de la iglesia, en la monumental sillería de coro (proyecto 1576, ejecución 1581-1586) desde la cual Felipe II asistía a misa –aunque su silla es sencilla y está situada en un extremo; la “serliana” realza la silla prioral, de acuerdo con el deseo del monarca de que en El Escorial primase, al menos aparentemente, lo religioso sobre lo terrenal– dirigida por Juan de Herrera y realizada por los ebanistas José Flecha y Juan Serrano⁸⁴¹, y los cuatro órganos –dos situados en los laterales del coro y otros dos en los extremos del transepto–⁸⁴² (h. 1580). Todo ello realza y se integra en un conjunto de especial empaque regio.

⁸³⁹ Sobre el proyecto de Herrera de la fachada de la iglesia (c. 1576) *vid.* López-Vidriero 2001, cat. 1/1, pp. 36-39.

⁸⁴⁰ Kubler 1983, p. 71.

⁸⁴¹ Aguado 1854, p. 304; Aguiló 1988.

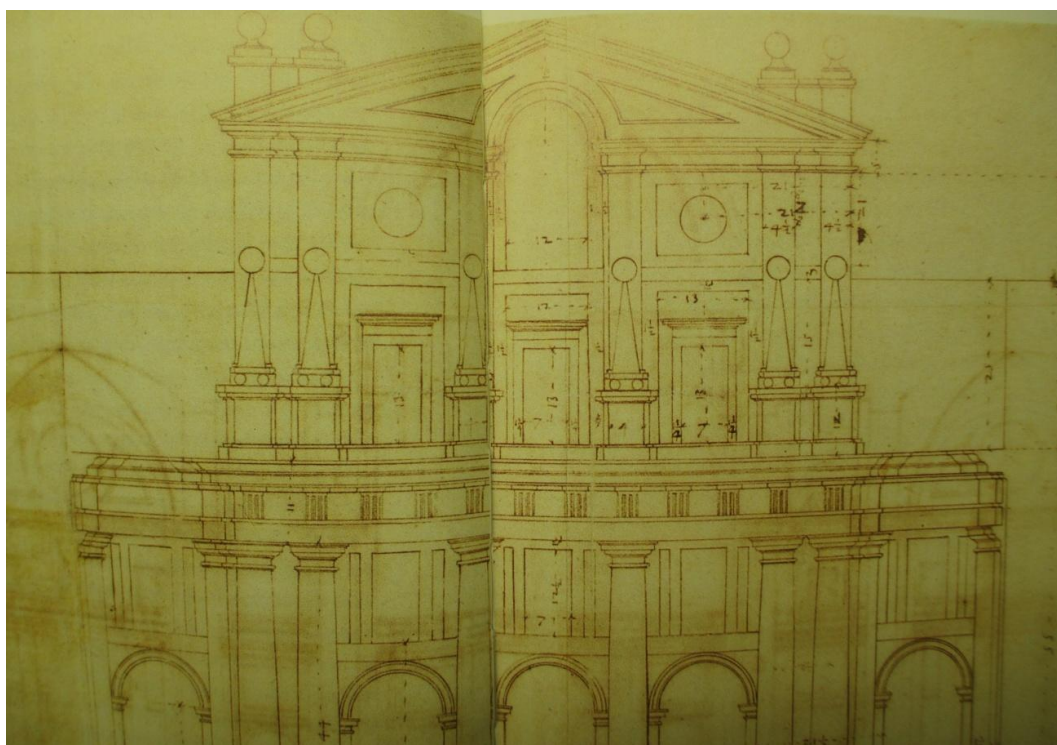
⁸⁴² Aguado 1854, pp. 304-305.



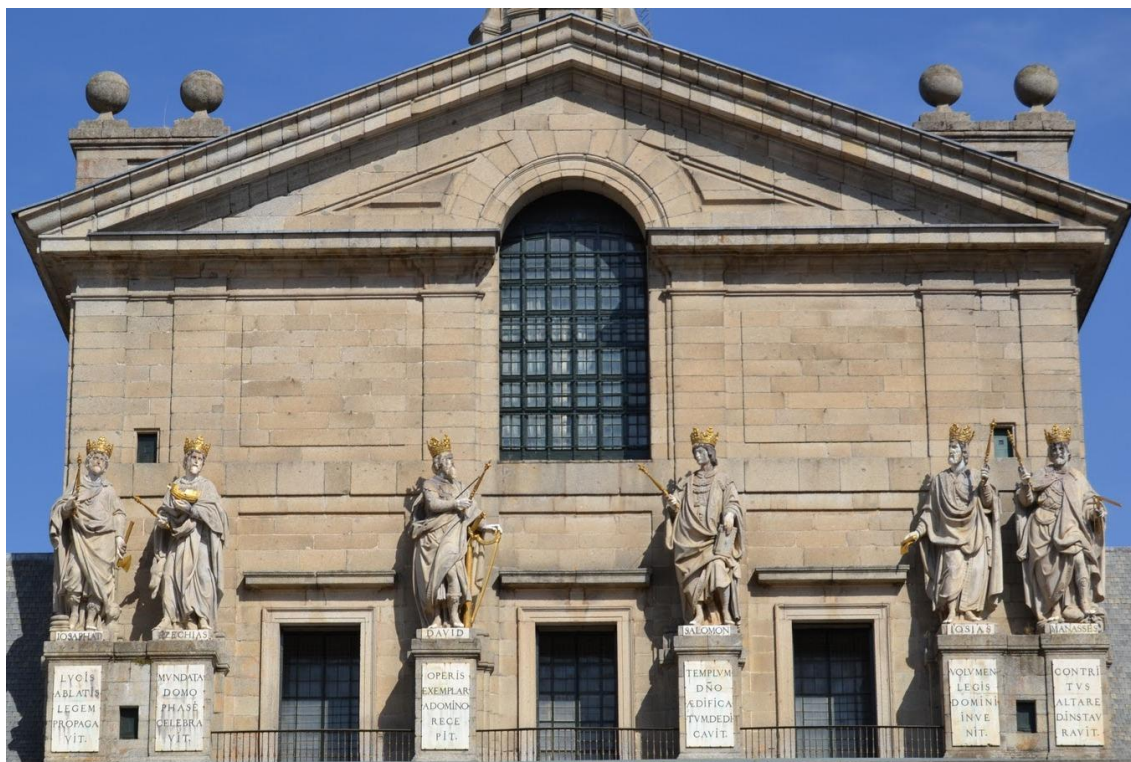
Proyecto de la fachada principal del monasterio de El Escorial atribuido a Juan Bautista de Toledo (Checa Cremades 1997, p. 117).



Galería de convalecientes, monasterio de El Escorial.



Estado actual y detalle del proyecto de Juan de Herrera (c. 1576) para la fachada de la iglesia, monasterio de El Escorial.

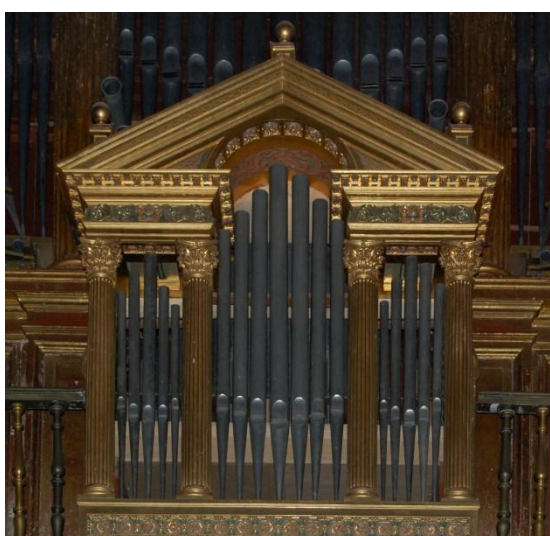


Iglesia del monasterio de El Escorial (vista desde la torre sudoeste y vista desde el patio de los Evangelistas).

1



Sillería del coro, iglesia del monasterio de El Escorial.



Uno de los órganos gemelos del coro, iglesia del monasterio de El Escoria

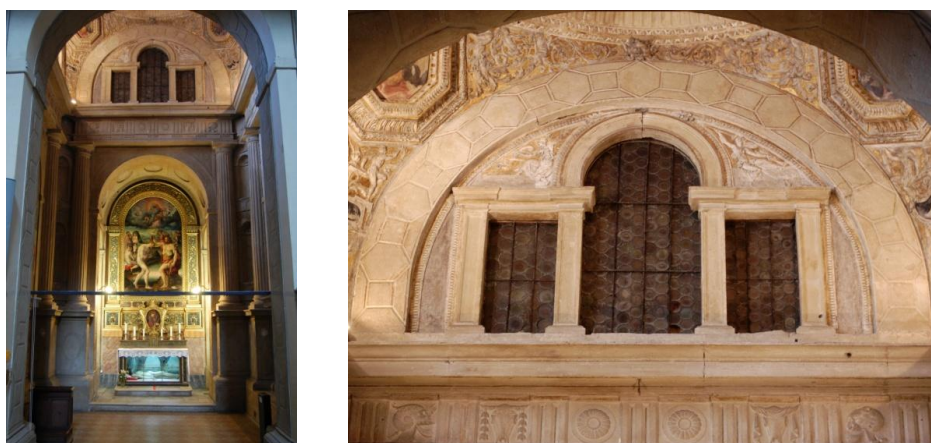


Uno de los órganos gemelos del transepto, iglesia del monasterio de El Escorial.

En el solemne conjunto escurialense también se emplean “serlianas” pintadas, especialmente en los frescos de la biblioteca y la sacristía (h. 1587-1590), donde se reúnen varios tipos de templetes en los frescos de Nicolás Granello y Fabricio Castello, así como en algunos frescos de Pellegrino Tibaldi⁸⁴³, como Los desposorios de la Virgen (h. 1586), en el claustro⁸⁴⁴. Tibaldi ya había empleado la “serliana” en la capilla Poggi en San Giacomo Maggiore de Bolonia (h. 1554-1555). En la misma ciudad, entre los grutescos de la cámara Real del Real Colegio de España, que incluyen una cartela con la fecha 1558, se utiliza una “serliana” muy sutil, imitando el IV estilo pompeyano. El destacado papel de Bolonia, patria de Serlio y efervescente cruce de caminos del arte renacentista, habrá de tenerse en cuenta en futuros estudios, destacando entre otras cuestiones los numerosos proyectos para la fachada de San Petronio, varios de ellos con “serliana”, como los de Varignaga, Terribilia y Palladio⁸⁴⁵.



Detalles de dos frescos de la sacristía de El Escorial, por Granello y Castello. Tibaldi, Los desposorios de la Virgen, claustro del monasterio de El Escorial.



Capilla Poggi, San Giacomo Maggiore, Bolonia.

⁸⁴³ Sobre Tibaldi y su viaje a España *vid.* García-Frías Checa 2006; Marías 2010.

⁸⁴⁴ Checa 1997, pp. 358ss.

⁸⁴⁵ En general *vid.* Fanti, Lenzi 1994.

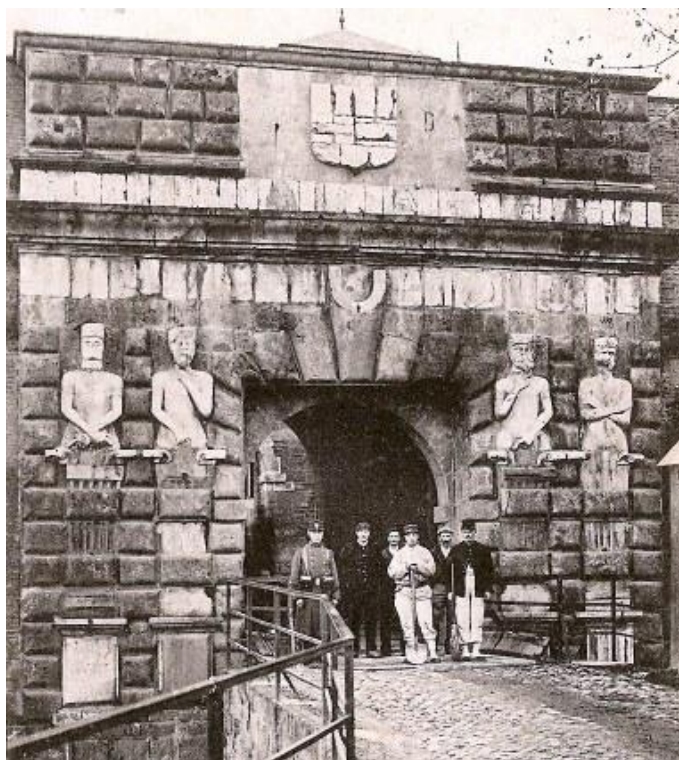
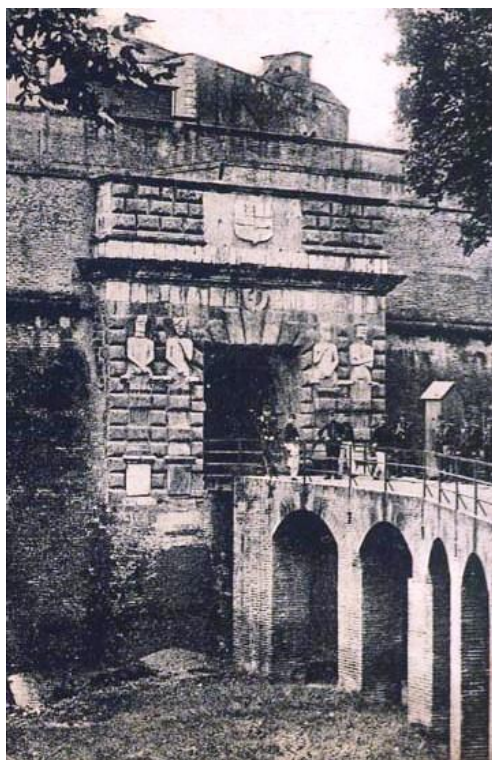


Detalle de los frescos de la cámara Real, Real Colegio de España, Bolonia.

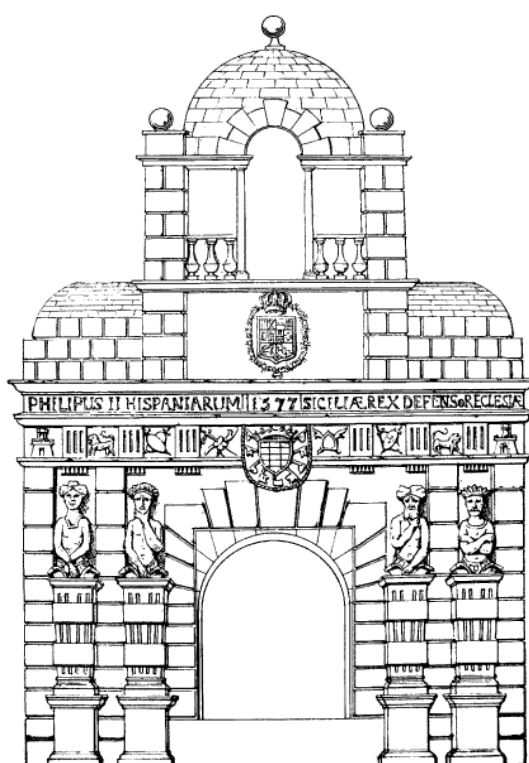
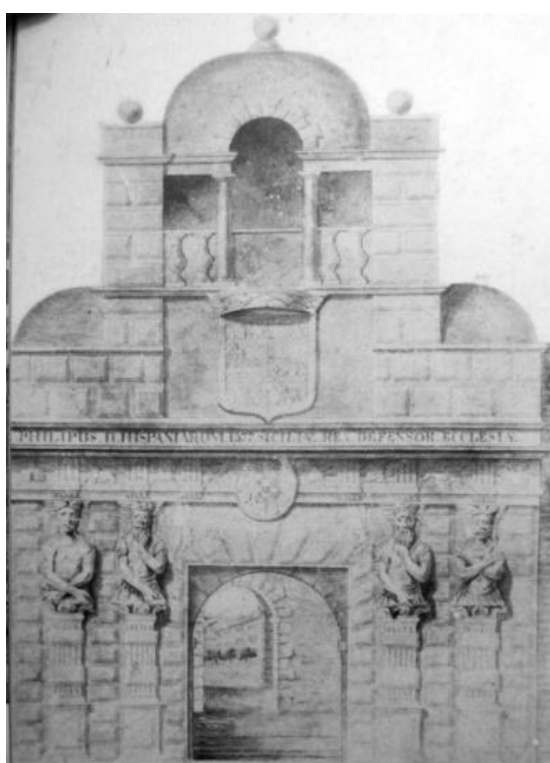
La monumental y poco conocida puerta de la ciudadela de Perpiñán (datada por inscripción en 1577, cuando la ciudad y el Rosellón aún formaban parte de la Monarquía Hispánica) es importante como ejemplo de la aplicación del motivo a un conjunto de clara manifestación del poder y carácter triunfal. De ella se conserva el cuerpo bajo y parte del superior. El conjunto estaba unificado por la presencia de un potente almohadillado rústico, habitual en las obras militares. En el cuerpo bajo, cuatro telamones rehechos flanquean la puerta, que estaba rematada por un escudo del duque de Alba en el centro de un friso con triglifos y metopas decoradas con trofeos, sobre el cual a su vez se sitúa una inscripción en honor de Felipe II que contiene la fecha de 1577: “*PHILIPPUS HISPANIARUM UTRIUSQUE 1577 SICILIAE REX DEFENSOR ECCLESIAE*”. Se ha señalado que los curiosos gestos de los telamones, cruzar los antebrazos sobre el pecho y mesarse la barba, hacen alusión a expresiones locales relacionadas con el acto de jurar, pese a que podría ser un “capricho del artista”⁸⁴⁶. En el cuerpo superior se conserva parte del escudo de Felipe II, sobre el cual se erigía un pabellón con “serliana” rematado por una cupulilla, demolido en 1824, aunque lo conocemos por un dibujo de Dauvare, *directeur des fortifications*, de h. 1783⁸⁴⁷. Tal vez la “serliana” sirvió como balcón de apariciones del militar o representante regio correspondiente, desde donde arengar a las tropas o pasar revista. Si la interpretación de los telamones es correcta, quizás en la plaza a la que abre la puerta se realizaban también los juramentos de los soldados.

⁸⁴⁶ Vidal 1897, p. 434.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, fig.47.

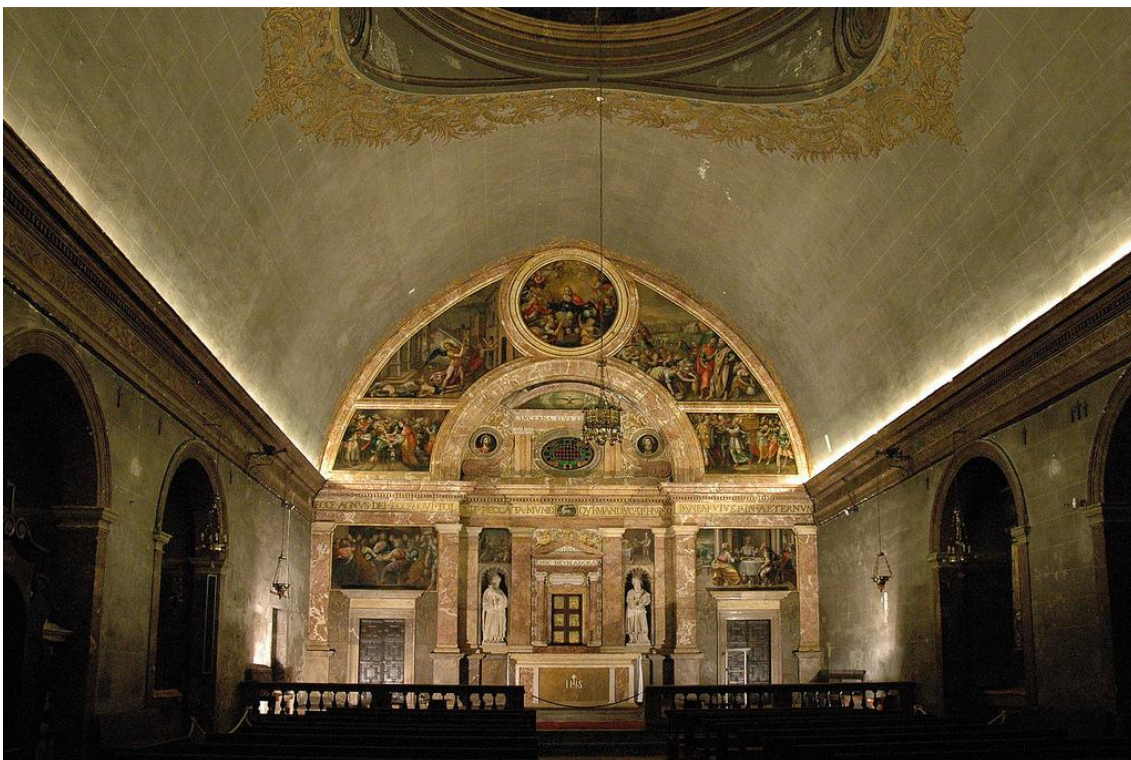


Fotografías de principios del s. XX que muestran el estado actual de la puerta de la ciudadela de Perpiñán.



Dibujo de la puerta de la ciudadela de Perpiñán (Davaure, 1783 e interpretación del mismo).

Otra destacable obra del periodo es la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Tarragona (1580-1592)⁸⁴⁸ encargada por un insigne jurista y estudioso de la Antigüedad, el arzobispo Antonio Antonio Agustín y Albanell, colegial del Real Colegio de España en Bolonia. La capilla, dedicada a la Eucaristía, es un claro exponente de las novedades doctrinales e iconográficas derivadas de Trento. Reutiliza parte del gran refectorio medieval y se dota de elementos antiquizantes como las grandes columnas de su ingreso, *spolia* romanos procedentes de la antigua Tarraco; el sepulcro del comitente; y muy especialmente la “serliana” adosada al testero, que acoge además un sagrario que imita los sepulcros romanos de “puerta simbólica”. Toda la capilla emplea asimismo el prestigioso mármol *brocatello*, procedente de las canteras de Tortosa y empleado al menos desde el s. I d. C. como símbolo de prestigio; es un material que se utiliza en lugares como el Panteón de Reyes de El Escorial o las balaustradas del interior de la basílica de San Pedro del Vaticano. Posiblemente el testero de la capilla hace un guiño a uno de los proyectos para la capilla Paulina, que también incluía una monumental “serliana”.



Capilla del Santísimo, catedral de Tarragona.

Como posibles consecuentes de la obra de El Escorial, recordamos el ya citado claustro de la cartuja de Porta Coeli o Portaceli en Serra (Valencia), obra de Guillem del Rey realizada en 1588, así como el patio de Tesorero de la catedral de Toledo, obra de Nicolás de Vergara el Mozo de 1593, cuya logia tiene planta en “L” como la galería de convalecientes de El Escorial y sigue también de cerca los modelos locales que hemos estudiado. En el interior de las pandas la organización es muy similar a la del piso superior de la casa Vargas; mientras que el exterior sigue muy de cerca la fachada del oratorio en el patinillo de la casa de la Cerda.

⁸⁴⁸ Carbonell 1995, pp. 223 ss.



Claustro de la cartuja de Porta Coeli, Serra.



Patio del Tesorero, catedral de Toledo.

En la década de 1580 la “serliana” seguirá gozando de un éxito notable como ventana, en las catedrales de Baeza y Córdoba, así como en la espadaña de Nuestra Señora de los Desamparados en Toledo. El modelo de Baeza influiría en Francisco del Castillo, quien lo empleó en la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete (donde intervino Vandelvira en torno a 1558)⁸⁴⁹. Hacia 1590, la “serliana” protagoniza el proyecto de Herrera para la capilla del Cristo de la Sangre de la plaza de Zocodover en Toledo⁸⁵⁰.



Exterior de la catedral de Baeza.

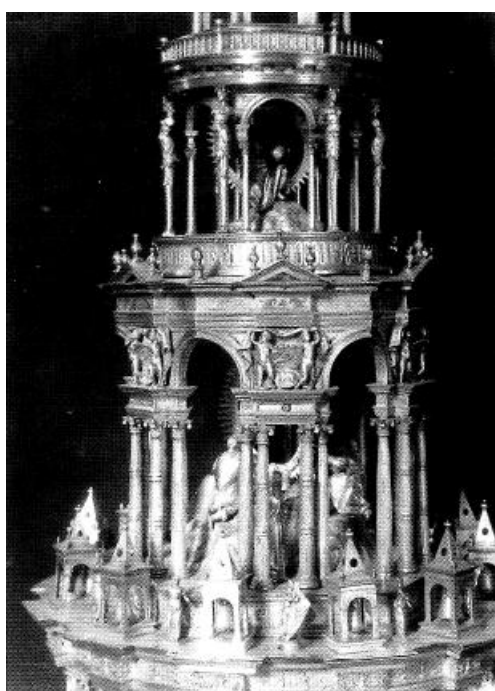
⁸⁴⁹ Chicharro Chamorro 2007, pp. 290, 380.

⁸⁵⁰ Marías 1985a, IV, pp. 45-46.



Ventana de Santa María la Mayor de Alcaudete.

En 1585, el orfebre y teórico Juan de Arfe Villafañe publica *De varia conmensuracion para la escultura y architectura*, último tratado de arquitectura del Renacimiento español. Como recuerda Marías, en su cuarto libro dedicado a las grandes custodias de asiento Arfe contempla tres “formas” o “invenciones” para “guardar el decoro de la Arquitectura” de los antiguos griegos y romanos, definiéndolas sin aplicar términos concretos, sino largas perífrasis, y ayudándose de las estampas ilustrativas. A dichos sistemas hoy les denominaríamos respectivamente adintelado, sintagma albertiano y serliano; y según Arfe a esta última le correspondería el orden corintio y una proporción dupla⁸⁵¹. El maestro aplicó dicho sistema a las custodias de Ávila, Sevilla y Valladolid⁸⁵².



Cuerpos superiores de la custodia de la catedral de Ávila (encargada en 1564).

⁸⁵¹ Marías 1992, p. 247.

⁸⁵² Sobre estas custodias, la influencia de Serlio en Arfe y su uso de la “serliana”, *vid.* Heredia Moreno 2003, especialmente pp. 375, 386-387

RESUMEN Y CONCLUSIONES

CAPÍTULO 1

El primer capítulo se dedica al estudio de los precedentes helenísticos de la “serliana” y sus primeros ejemplos romanos durante el periodo tardorrepblicano, la dinastía Julio-Claudia (27 a. C. - 69 d. C.) y la dinastía Flavia (69-96 d. C.). Para ello se analizan las estructuras arquitectónicas de ámbito tardohelenístico y su órbita cultural en Oriente y Occidente en las cuales empiezan a combinarse los sistemas arquitrabado y arcuado, para más tarde estudiar el proceso filohelénico de toma y desarrollo de modelos, su impacto en el Imperio y la creación de novedades en territorios bajo dominación romana pero de fuerte influjo tardohelenístico.

En el análisis de la arquitectura conferimos especial importancia a la cuestión suscitada por la reconstrucción del santuario de Sî’ por H. C. Butler (datado por él entre 33 a. C. y 33 d. C.), donde teóricamente se dio el primer ejemplo conocido de “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada por frontón (“frontón sirio”). Criticamos dicha reconstrucción, que hoy no se sostiene, y nos preguntamos por otros núcleos originarios. Tales núcleos son Egipto –y su órbita cultural en Cirenaica– y Asia Menor, con sus respectivos legados ptolemaico y seléucida, de gran vitalidad. Es en tales ambos ámbitos donde encontramos casi paralelamente los primeros ejemplos de “serliana”, en el nicho del llamado Palacio de las Columnas de Ptolemais (h. 100-80 a. C.) –rematado además por frontón– y, si la datación propuesta es correcta, en la llamada Villa Romana (mediados s. I a. C.) de la misma ciudad, donde actuaría como diafragma; en Alejandría se dieron soluciones de exedra que tienden al empleo del “dintel arcuado”. En el mismo periodo, en Asia Menor se emplea el “dintel arcuado” para articular y cubrir nichos –y después, puertas–, aunque con mayor desarrollo y recorriendo todo el muro, con nuevas soluciones espaciales como la puerta de Maceo y Mitrídates en Éfeso (4-3 a. C.); el “arco sirio” se aplica en una fachada monumental en el arco triple de acceso al recinto de culto imperial en Antioquía (2-1 a. C.); por su parte, una composición muy próxima a la “serliana” se coloca en la *stoa* basílica de Éfeso (11 d. C.).

Las tradiciones de Egipto y Asia Menor podrían haber confluido con tradiciones vernáculas en la arquitectura herodiana (Palestina) y nabatea (Petra y su área de influencia). Dichos ámbitos, al menos desde principios del s. I a. C., ofrecen diversas soluciones que tienden a la fragmentación y que combinan los sistemas arquitrabado y arcuado. Algunos ejemplos, ya del s. I d. C., se aproximan al “arco sirio” y a la “serliana”, como sucede en la puerta Nabatea de Bosra (segunda mitad s. I d. C.) y en la fachada de la tumba de Sextius Florentinus (último tercio s. I d. C.). En el interior de dicha tumba se sitúa una “serliana” resuelta en “arco sirio” y con otros dos intercolumnios flanqueándola, formando un total de cinco nichos.

En Occidente, por su parte, destacan ejemplos tempranos como el *cubiculum* de la villa de Oplontis (h. 60-50 a. C.), que juega con arquitectura y pintura para simular una “serliana”; mientras que el frente del *oecus* 4 de la casa de las Bodas de Plata (h. 50 a. C.) ya incluye una suerte de “serliana”. En fachadas de Hispania y Galia se ensaya con combinaciones del arco sobre el entablamento. En el llamado templo de Diana en Mérida (fines s. I a. C. – principios s. I d. C.), un arco de descarga colocado sobre el entablamento se situaba oculto por el tímpano, solución que se hace visible en la llamada Curia de Talavera la Vieja. En Galia, destaca especialmente el lateral del arco de Orange (14-27 d. C.), donde el arco es visible y se sitúa sobre un retranqueo del entablamento en el intercolumnio central, aunque aún sin una correspondencia proporcional adecuada, como si se tratase de un estadio seminal de experimentación. Asimismo, una “serliana” articula el fondo del ninfeo Mayor de Formia (¿segunda mitad s. I d. C.?). También se asume

claramente en microarquitecturas en forma de frontis tetrástilos, como el larario de la casa del Príncipe de Nápoles (h. 54-90 d. C.) y el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya (62-69 d. C.). Cabe destacar que todos los ejemplos comentados pueden vincularse no solamente con un proceso de innovación tipológica, sino que además con un deseo de monumentalización y de búsqueda de soluciones prestigiosas en el contexto tardohelenístico y filohelénico de finales de la República y comienzos del Imperio. Pero hacemos notar que en Occidente se observa un mayor interés por llevar la “serliana” al frontis, como por otra parte se refleja en la espada de Tiberio (h. 15 d. C.), cuya representación de un templo incluye lo que parece una “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada por frontón (“frontón sirio”), que se explica tal vez por la existencia de modelos líneos que hoy no conservamos. La imagen no tiene por qué reflejar una realidad constructiva, pero al menos plantea novedades desde el punto de vista del diseño e informa de un deseo de especulación formal. Además, asocia el motivo a un contexto de celebración de una victoria y de exaltación imperial.

Con respecto a la iconografía, hemos tratado diversos ejemplos ptolemaicos que ilustran el proceso de fusión de vano, dintel partido y arco, desde varias placas de *loculi* hasta la importante estela de Lycomedes (s. I a. C.), con arco sobre edículo dístico rematado por frontón. La influencia ptolemaica afecta también a la pintura pompeyana del II estilo (100-30/25 a. C.), donde la “serliana” se emplea en fondos escenográficos de ambientes como el *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios o el *triclinium* 14 de la villa de Oplontis. Otra serie de ejemplos, desde el relieve de la Gliptoteca de Múnich (fines del reinado de Augusto – principios del reinado de Tiberio), pasando por la importante moneda de Claudio acuñada en Nicea (h. 41-48 d. C.), con un *nikaeion*, y la gran pintura del ambiente 50 o corredor de las Águilas de la *Domus Aurea* (h. 54-68 d. C.), atestiguan la asociación, al menos a nivel iconográfico, de la “serliana” en el frontis de templos y con la *scaenae frons*.

Podríamos resumir las novedades del periodo que abarca el final de la República y las dinastías Julio-Claudia y Flavia como resultado de la *koiné* mediterránea tardohelenística y formando parte del nacimiento de las más refinadas “licencias” arquitectónicas, que confluyen en lo que podría llamarse primer “barroco” romano. En el caso de la “serliana”, la aportación ptolemaica resulta fundamental, aunque también lo son las novedades minorasiáticas. En todo caso, parece que el Imperio –y concretamente Occidente– daría el impulso decisivo para que soluciones incipientes en el ámbito helenístico alcanzasen una mayor monumentalidad, coherencia tectónica y constructiva. Asimismo, favoreció que las novedades se integrasen en el frontis y en conjuntos cada vez de mayor tamaño y complejidad, proceso que no se consumó hasta los periodos antonino y severo. Tal vez los motores que permitieron dar el paso fueron la ingeniería romana y su versatilidad en la búsqueda de satisfacer necesidades nuevas, contexto en el que el arco de descarga pudo contribuir. Creemos asimismo que nos faltan muchas arquitecturas líneas o cualquier otro tipo de microarquitecturas que podrían informar de semejante proceso de experimentación y que tal vez estén detrás de propuestas semejantes al templete de la espada de Tiberio y podrían relacionarse con el ámbito del ejército, gran transmisor de modelos. Además, desde el punto de vista simbólico, comprobamos el papel cualificante y monumental de la “serliana” desde sus primeros ejemplos, como complemento de ambientes refinados –¿tal vez en relación con la manifestación del rango social de los propietarios; tal vez contextos para la celebración de ritos familiares?– o ámbitos sacros y de exaltación.

CAPÍTULO 2

Este proceso de monumentalización e innovación se agudiza en la dinastía Antonina (96-192 d. C.), que consideramos como “edad de oro” de la arquitectura romana por la generalización de las propuestas del periodo anterior y por la introducción de otras en un contexto de máximo refinamiento cultural y de florecimiento del Imperio a todos los niveles bajo los “buenos emperadores”, especialmente Trajano y Adriano. La principal de las innovaciones es la “serliana” resuelta en “frontón sirio” en un frontis de templo, cuyo primer ejemplo conocido es la fachada del templo de Adriano en Éfeso (117/118 d. C.), que además desarrolla una *pronaos* con interesante sistema abovedado. Esta ciudad, así como Afrodiasias, son dos núcleos de gran importancia. En Éfeso también se construye, a finales del reinado de Trajano, el arco de Adriano, concluido bajo este emperador y que incluye dos “serlianas” en dos pisos diferentes. En Afrodiasias se monumentaliza la “serliana” rematada por frontón usada como diafragma y fachada monumental en la basílica civil (fines s. I d. C.) y en los propileos del ágora sur. Otros ejemplos inundan de “serlianas” Asia Menor, como el templo de Termessos y el estadio de Aizanoi, este último con una monumental logia de “serlianas” resueltas en “arco sirio” y colocadas en secuencia, en un conjunto dedicado a la exaltación de la familia comitente.

En Siria destaca la “serliana” del hipogeo H (113 d. C.) y la “serliana” resuelta en “arco sirio” de la exedra oeste del hipogeo de Iarhai (mediados s. II d. C.), ambos en Palmira. Dichas obras acogen una suerte de triclinios escultóricos en su interior, con representación de la familia, en ese enmarque tan refinado e innovador que podría ser trasunto de arquitecturas reales como los casos tardohelenísticos y antoninos de Cirenaica. Siria también es importante, pese a no ser la región originaria del “arco sirio” ni del “frontón sirio”, por asumir dichos motivos tempranamente hacia el exterior en portadas monumentales como el frontis hexástilo del llamado Pretorio de Phaena o Mismiyeh (entre 164 y 169 d. C.), edificio que además tiene en su pórtico dos nichos en forma de templete tetrástilo y articula su interior mediante el entrecruzamiento de cuatro “serlianas”, lo cual permite cohesionar en un conjunto logitudinal (pórtico, sala, ábside) en una estructura de planta central (cruz griega inscrita en un cuadrado). A partir de dichos ejemplos las estructuras que estudiamos se hacen frecuentes, entre otros casos, en el *tychaeion* de Is-Sanamain y el llamado Ninfeo de Amman.

Por su parte, la metrópolis aporta una novedad tan relevante como el Panteón (probablemente 125-128 d. C., consagración), donde la estructura elemental de la “serliana” sirve para organizar el interior del pórtico y de la puerta, así como el nicho principal, contribuyendo a la consecución de uno de los grandes retos de la arquitectura: la fusión de las plantas central y longitudinal. La “serliana” también se emplea en Roma en la primera tumba de los Caetennii (c. 150-160 d. C.) en la necrópolis de San Pedro, para articular un espacio representativo destinado a las principales urnas cinerarias del mausoleo. Occidente sigue sorprendiendo, pues en Sarmizegetusa (en Noricum), hipotéticamente, el propileo del foro de Trajano (finales de su reinado y principios del de Adriano) organizaría su fachada tetrástila mediante una “serliana” monumental en la que al menos se aprecian tipologías de capitel de origen minorasiático; este ejemplo actuaría de posible eslabón dentro de las arquitecturas vinculadas con el ejército a continuación de ejemplos como la espada de Tiberio. Por su parte, el llamado Canopo de villa Adriana en Tivoli (c. 130 d. C.), si se admite la anastilosis actual, recurre a una logia formada por varias “serlianas” resueltas en “arco sirio” y colocadas en secuencia; la fachada del llamado Serapeo, un triclinio estivo, en la que hoy se aprecian cuatro columnas, pudo repetir la “serliana”. En Grecia, se da una solución peculiar de “serliana” en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, dedicada por Antonino Pío (en 140 d. C.) a su predecesor divinizado.

En el norte de África, Cirenaica continúa sus tradiciones tardohelenísticas. Entre los ss. II y III d. C. se renovaron casas helenísticas y se construyeron otras, poniendo especial atención a accesos tripartitos de estancias refinadas e íntimas, ¿tal vez destinadas a funciones semejantes a los casos pompeyanos? ¿A qué se deben semejantes escenografías? ¿Simple lujo, moda, o quizás también comunicaban espacios de representación o de celebración de ritos místicos u otras ceremonias familiares? El ejemplo más interesante y mejor estudiado pertenece a la casa de Leukaktios en Ptolemais. El periodo antonino ofrece asimismo soluciones liminales en las que confluyen una amalgama de recursos tardohelenísticos y romanos, cuya mejor expresión es el templo C de Hatra (s. II d. C.), capital de los partos.

La iconografía antonina es especialmente reveladora de las novedades que se producen en dicho periodo. La numismática es la fuente más destacada: el “entablamento arcuado” o “arco sirio”, sin frontón, se emplea por primera vez en una moneda de Trajano (98-117 d. C.) acuñada en Cesarea Marítima, Judea, y en otra de Adriano (117-138 d. C.) acuñada en Gaba, Palestina. El “frontón sirio”, en una moneda de Adriano acuñada en Aizanoi, Frigia, contemporánea del templo de Adriano en Éfeso y perteneciente a un entorno próximo, a la que puede sumarse otra del mismo periodo acuñada en Afrodisias. Tras otro ejemplo de “frontón sirio” que figura en una moneda de Antonino Pío acuñada en Aelia Capitolina (Jerusalén), el empleo del motivo en numismática se hace más o menos frecuente, siempre en ámbito oriental. Todos estos ejemplos son tetrástilos y configuran “serlianas”. Es a partir de dicho reinado cuando este tipo de representaciones se hacen más habituales, normalmente para cobijar la figura de Tyché, como metáfora cívica, de cohesión y prosperidad de la comunidad. El “frontón sirio”, desde su origen en Asia Menor occidental, se difundiría por Siria, Fenicia, Arabia y Palestina en la segunda mitad del s. II d. C., de la mano del proceso de romanización de las provincias orientales. Algunas piezas de coroplastia informan sobre el uso del arco con frontón en frontis dístico –al menos en iconografía– tal vez en Egipto u otro ámbito oriental y en Italia. Por su parte, en Occidente también destacan tres relieves vinculables a un mismo origen en villa Adriana, en los que se representan escenas y figuras mitológicas enmarcadas por “serlianas” resueltas en “arco sirio” y recurriendo a diversos modelos figurativos helenísticos, manifestando una actitud ecléctica, compiladora y de gran sensibilidad hacia la *paideia*, como era característico del emperador hispano Adriano. Formas próximas a la “serliana” se emplean también en frentes de sarcófagos de Afrodisias y en relieves del contexto del muro de Adriano en Britania. Relieves que combinan arco, frontón abierto y en muchas ocasiones venera, se emplean tanto en Oriente como en Galia, Britania y Germania en ocasiones por la presencia de población de origen oriental o itálico relacionada con el ejército. En Galia, en las proximidades de Bourges, destacan estelas que representan a los difuntos en pie dentro de un edículo dístico que remata con un “frontón sirio” muy desarrollado. En Hispania, la ciudad de Clunia ofrece dos ejemplares muy relevantes; el primero de ellos representa al difunto entronizado dentro de un edículo dístico con columnas de acanaladuras helicoidales, y rematado por un frontón que acoge un arco que apoya en dos secciones de entablamento; el segundo ejemplar repite al difunto en la misma actitud, pero ahora se introduce en el vano central de una “serliana” rematada por frontón, posiblemente la primera representación de un ser humano en dicha tipología arquitectónica, tal vez motivada por un deseo de heroización. Cabe recordar que resulta complicado situar cronológicamente algunas de las producciones –especialmente relieves– que se atribuyen a este periodo y/o al severo, con lo cual resultaría apropiado tomarlas con cautela, especialmente para lo que afecta a regiones como Galia y Asia Menor.

En conclusión, la aportación del periodo antonino puede calificarse –parafraseando a E. Tormo al hablar de cierto periodo del Renacimiento español– como *evolución* helenística y *revolución* romana o, como se ha dicho recientemente, *Greek tradition* y *Roman invention*. Los

motivos que convergen en la “serliana” manifiestan un afán de innovación de acuerdo a las categorías arquitectónicas de Vitruvio *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Ello sucede dentro de un proceso de coordinación de los sistemas arcuado y arquivado en el que tratan de organizarse las discordancias derivadas de la experimentación hacia las más refinadas licencias y un nuevo sentido de conjugación de espacios y volúmenes que tiende a armonizar las formas curvas y rectas, las plantas central y longitudinal, el nicho y el frontis, el pórtico y la exedra. El proceso se inicia aparentemente en ámbito oriental, pero casi simultáneamente también en Occidente, región que aporta al menos el interés por integrar novedades en el frontis y no ya solamente en interiores. La “serliana” nos hace dudar de ideas canónicas como los conceptos de centro y periferia, pues prácticamente todo el Imperio se implicó en su desarrollo en momentos casi simultáneos. Se trata de una respuesta práctica, tectónica y de fuerte impacto visual, en la que se dan de la mano valores formales, espaciales, volumétricos y funcionales, que responden a preocupaciones seculares como la ampliación de la anchura del intercolumnio central, cuyo origen Vitruvio atribuye al Asia Menor helenística y que podría resumirse en su frase “*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia*”; principios a los que se sumaron aportaciones procedentes de la ingeniería romana como el arco de descarga –desde ejemplos como el templo llamado de Diana en Mérida– y el interés por la innovación estereotómica y en abovedamientos, como demuestra el templo de Adriano en Éfeso. Asimismo, la variación, la innovación, la valorización, la jerarquización y el lujo que persiguen y fomentan este tipo de tendencias en la arquitectura, en las que la “serliana” ocupa un papel central, podrían considerarse dentro de un proceso cualificante en la búsqueda generalizada de una mayor monumentalidad y eficacia visual y simbólica, en el que podemos hacer nuestras las palabras de Plinio “*ad devictam Asiam, unde luxuria*”, aunque si Roma venció a Asia –y al ámbito helenístico en general– por la fuerza de las armas, ésta venció a Roma por la de las artes.

La efervescencia innovadora afectó también a la iconografía. En ella, el desarrollo de los motivos estudiados es prácticamente contemporáneo de las innovaciones en la arquitectura monumental, como al menos ocurre en la numismática del periodo antonino. Las monedas y otros objetos de pequeño tamaño pudieron influir en la difusión de modelos, pero cada vez está más claro que con ellos viajaron artífices cualificados y masas de población de las más diversas procedencias. El Mediterráneo fue también un *mare nostrum* para la arquitectura, y el nuevo lenguaje arquitectónico realizó una misión tan importante como el latín, hasta impregnar territorios aparentemente periféricos como algunas zonas de Galia, Germania, Britania e Hispania, que a su vez tenían la capacidad de crear respuestas propias a partir de diferentes estímulos vernáculos y foráneos. La más destacada, la creación de una iconografía de heroización en Hispania que precede en siglos al disco de Teodosio; sin duda la patria de emperadores como Trajano y Adriano no sería precisamente una “periferia”. Conjuntos como villa Adriana en Tivoli, donde se producía una compleja integración de las artes y una suerte de microcosmos cultural trasunto de todo el Imperio, reunía en distintos formatos, tanto arquitectónicos como escultóricos, la “serliana”, en contextos de especial significación y presencia imperial. Por todo el Imperio, grandes obras públicas y privadas exaltaban, ayudándose de las nuevas formas, a particulares, a la ciudad, al Estado y al emperador.

CAPÍTULO 3

El tercer capítulo lo dedicamos a la dinastía Severa (193-235 d. C.) y la llamada Anarquía Militar (235-284 d. C.) como broche de la Antigüedad Clásica. El paso del Alto al Bajo Imperio nos introduce en la Antigüedad Tardía, que puede tomarse como fin de todo un proceso y principio de la Edad Media. Durante la dinastía Severa y la Anarquía Militar los motivos en estudio son una continuación de las tradiciones establecidas en época antonina, aunque se producen novedades como la clara definición de un nuevo tipo de estereotomía (salmer en forma de “L” curva que

fusiona dintel y arco) que hace más coherente el “arco sirio”, como sucede en el templo pequeño de Kremna (fines s. II d. C.) en Asia Menor, edificio donde se logra un intercolumnio central de notable anchura con respecto a los laterales. También se innova en la articulación muraria, a base de “serlianas”, como sucede en propileo (C 2) de Perge (210-225 d. C.). En la misma región la solución de “serliana” rematada por frontón se hace si cabe más monumental, afectando a complejos de gran tamaño y en los cuales se enfatizan el eje axial de complejos templarios o urbanos. Es el caso de obras como el citado propileo de Perge, el *tetrapylon* de Afrodiasias (principios del periodo severo) o el *aleipterion* del gimnasio (211/212 d. C.) de Sardes. La “serliana” salta a tumbas-templo, como sucede en Termessos (en torno a principios s. III d. C.) y Edvir Han (s. III d. C.), y a grandes complejos funerarios trasunto de los recintos sacros que se desarrollan en el mismo periodo, en ejemplos como la necrópolis de Side (segundo tercio s. III d. C.). En la puerta este del estadio de Mileto (primer tercio s. III d. C.) se llega a una caprichosa variación de la “serliana”, con arcos múltiples y nuevamente con función de diafragma. La misma voluntad de monumentalización que observamos en Asia Menor afecta a Siria, donde los motivos estudiados se aplican fundamentalmente a la arquitectura religiosa. Entre todas las obras, la más importante, sin duda, es la finalización del conjunto templario de Heliópolis o Baalbek, cuyos propileos se terminan en época de Caracalla (principios s. III d. C.) –uno de los pocos edificios representados de manera más o menos veraz en la numismática, incluso respetando el número de columnas–, mientras que el patio octogonal y su conexión con el patio principal pertenece a la época de Filipo el Árabe (mediados s. III d. C.). En tal periodo (primera mitad s. III d. C.) se realiza asimismo el templo circular, llamado de Venus. En unos y otros se emplean combinaciones diversas de arco y frontón, “arco sirio” etc., lo cual pone de manifiesto el eclecticismo del periodo y cómo se recurre a dichos motivos para destacar ingresos monumentales (propileos, patio octogonal, fachada del templo circular), así como nichos que acogerían estatuas (galerías del patio octogonal, galería adyacente en el gran patio y exterior del templo circular). Especialmente afortunadas son las “serlianas” de la galería interior del patio octogonal y de la galería adyacente en el gran patio. El templo circular interesa asimismo por la fusión de plantas central y longitudinal, cerradas por un frontón con arco. Soluciones semejantes en monumentalidad se dieron en otros grandes centros de Siria como Damasco, en cuyo templo de Júpiter (periodo severo) se empleó una “serliana” resuelta en “frontón sirio” coronando un frontis hexástilo. A finales del periodo severo el “frontón sirio”, sobre frontis tetrástilo, se usa en el pequeño templo de Brêkeh, cerca de Qanawat. Durante el reinado de Filipo el Árabe se repite, en la basílica de Shaqqa, el modelo de nicho que vimos en periodo antonino en los laterales del Pretorio de Phaena o Mismiyeh, configurado por una “serliana” resuelta en “frontón sirio”. Aquí, no obstante, se enfatiza mucho más la verticalidad del nicho. El nicho rematado por “frontón sirio” gozará de especial fortuna en la Antigüedad Tardía, transfiriéndose a sinagogas e iglesias de Siria. Un ejemplo precoz pertenecía a la sinagoga segunda de Nabratein (c. 250-306 d. C.). En el norte de África, de fuerte tradición alejandrina, al menos durante los ss. II y III se seguirían empleando magníficas “serlianas” resueltas en “arco sirio” en el interior de varias casas de Cirenaica. La “serliana” se emplea también en el ámbito monumental africano; conocemos dos ejemplos de este periodo: la puerta de Thibursicum Bure o Tebursuk (h. 200 d. C.) y el notable ejemplo –raramente citado– de las termas de Caracalla (fines s. II – principios s. III d. C.), llamadas tradicionalmente baños antoninos o bien licinos (de Galieno), en Dougga. ¿Tuvieron razón Palladio y otros en sus reconstrucciones de termas de Roma –como las de Diocleciano– con “serlianas”? En Occidente, durante el periodo severo son escasos los ejemplos de las estructuras que nos interesan y no identificamos ninguna “serliana”. Tal vez ello se deba a una constante reutilización de espacios, con la consiguiente destrucción de edificios anteriores. Además, como los alzados conservados son muy escasos y la interpretación de la cimentación difícilmente puede asegurar la presencia de las soluciones decorativas como las aquí analizadas, el panorama con el que convivimos es muy limitado.

Pasando a la iconografía, la presencia de la “serliana”, rematada con o sin frontón, “sirio” o no, resulta abrumadora en la numismática durante todo el periodo severo y hasta la abolición de la acuñación municipal tras la muerte de Galieno en 268 d. C., cuando desaparece totalmente de dicho soporte, aunque no de otros similares como la toréutica. Las principales novedades radican en: la multiplicación de acuñaciones con “serliana” o “frontón sirio”, incluso en periodos muy cortos, pero siempre en el ámbito oriental, salvo la excepción de la ambigua moneda de Salonina (r. 253-268) acuñada en Colonia con la representación de Segetia; la representación más o menos verista de del templo de Baalbek; el uso de reversos más escenográficos, con templos vistos “de tres cuartos”; la proliferación de otras divinidades además de Tyché –orientales, de culto local o más o menos difundido–; la presencia de la figura imperial también en el reverso y su participación activa tomando parte de cultos. Las novedades indicadas parecen responder a un deseo de vincular la figura imperial –con un papel más activo y próximo al ámbito sacro (incluso con participación directa, como en casos de Caracalla, Alejandro Severo, Volusiano, Valeriano y Galieno)– a fórmulas arquitectónicas ya asentadas, pero con un tratamiento escenográfico cada vez más espectacular: tipo de perspectiva, novedades tipológicas como los tres arcos en la fachada (en época de Heliogábalo), vinculación del templo con “frontón sirio” a contextos mayores –como el *peribolos* con bosque sagrado– con gran éxito, pues son modelos que se repitieron abundantemente. Emperadores como Heliogábalo, pese a su corto reinado, hacen toda la ostentación posible de su apoyo a los cultos orientales y, seguramente, a las nuevas fórmulas visuales a ellos vinculadas. La glíptica aporta un anillo conservado en la Staatliche Münzsammlung de Múnich seguramente del s. III d. C. que posee una gema en la que se representa una variación de la “serliana”, pues sustituye el arco de medio punto por uno en mitra, que acoge la figura de Júpiter entronizado de perfil; parece inspirarse en una moneda de Gordiano III (r. 238-244) acuñada en Bruzus (Asia).

Este periodo plantea serias dificultades para el análisis en la escultura de los motivos arquitectónicos que tratamos, debido a los problemas de datación de casi todas las obras a examen, situadas bien en el s. II o en el III d. C. El problema afectaría a las obras galas e hispanas que hemos comentado en el periodo antonino, así como a piezas sirias y minorasiáticas. Por cuanto observamos, podemos aventurar que en el s. II tanto en Oriente como en Occidente, hay una tendencia más marcada hacia el detallismo y la volumetría de los elementos arquitectónicos representados y de las figuras que los acompañan. En Occidente, por ejemplo como sucede en Clunia, las representaciones parecen menos refinadas, debido a la influencia prerromana. En el s. III d. C., en Oriente comienza mucho más rápido y de manera más clara una simplificación de formas, a todos los niveles, que preludian el arte tardoantiguo. En Occidente, en el mismo siglo dicha simplificación comienza por la figura humana antes que por la arquitectura. En Asia Menor, varias ciudades frigias ofrecen un rico repertorio de piezas de los siglos II y III d. C. en las que el “frontón sirio” acompaña a la “puerta simbólica” o la figura del difunto. El empleo de dichos esquemas se registra al menos en Aizanoi (Cavdarhisar), Pessinus (Ballıhisar) y Kotiaion (Kütahya). En Afrodisias, varios sarcófagos recurren en su frente a la “serliana” resuelta en “arco sirio”. El relieve occidental más relevante del periodo corresponde a un sarcófago conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Inv. 2344), producido en Salona a finales del s. III d. C., con dos representaciones de “frontón sirio” sobre frontis dístico, en el frente y un lateral; modelos que pudieron afectar a un sarcófago con “frontones arcuados” de Viminacium (Moesia Superior). La toréutica del periodo será especialmente rica en ejemplos, especialmente en los sarcófagos de plomo del área de Tiro, donde se emplea frecuentemente la “serliana” resuelta en “frontón sirio” en frontis tetrástilo. El “frontón sirio” se emplea en placas votivas de origen poco claro, aunque tal vez relacionadas con Oriente –en el caso de las que representan dioses como Júpiter Doliqueno–, halladas en Germania, Dacia y Raetia, en contextos por lo general vinculados con el ejército.

En conclusión, durante este periodo se acometen obras que toman como referente el desarrollo efectuado en la etapa antonina o bien que finalizan conjuntos iniciados entonces, como Baalbek. Las innovaciones se restringirán por lo general a la aplicación de la “serliana” y el “arco sirio” a estructuras cada vez más monumentales, con algunas soluciones técnicas, compositivas y planimétricas nuevas, implicando a la “serliana” en verdaderos conjuntos urbanísticos. Asimismo, se agudizará la transferencia de modelos templarios al ámbito funerario. No obstante, el empleo de estos motivos se restringe a cuatro áreas fundamentales. Como siempre, Asia Menor y Siria, así como el norte de África y tímidamente algunos enclaves de la parte occidental del Imperio. Ante los acuciantes problemas del Imperio, en una situación mucho más comprometida que la dorada edad antonina, se fortalecen cultos orientales de carácter soteriológico y normalmente vinculados a las monarquías y al ejército, de lo cual nos ofrecen ejemplos muy representativos Heliogábalo y Caracalla, quienes además tienen una intensa producción numismática vinculada a tales divinidades y a motivos como la “serliana” resuelta en “frontón sirio”. Todo ello crea un caldo de cultivo proclive al empleo de la arquitectura como elemento legitimador, fenómeno que se agudiza durante la anarquía militar y que explicaría el énfasis puesto en la numismática. No obstante, se aportan algunas novedades, como el “frontón sirio” de tres arcos, y se magnifica la escala y el desarrollo urbanístico de algunas propuestas, como también es patente en Baalbek y otros templos de Siria. Por otra parte, composiciones como la “serliana” y el “arco sirio” invaden cada vez con más fuerza la edilicia pública, en escenografías de gran monumentalidad que ocupan estadios y teatros. En líneas generales, en la iconografía se destaca aún más la relación de los motivos que estudiamos con religiones orientales, así como con la figura imperial, lo cual supone el nacimiento de una tradición que gozará de especial fortuna en la Antigüedad Tardía (ss. IV-VI d. C.). Con respecto a las formas y composiciones, se inicia una tendencia simplificadora, que será la nota dominante desde el s. III d. C., aunque va unida a un interés por el decorativismo que incide en la indefinición arquitectónica en ejemplos como los presentes en los sarcófagos de plomo. La principal dificultad del periodo es datar correctamente relieves pétreos y sepulcros de plomo, ya que se usan composiciones muy similares durante los ss. II y III d. C. y en algunos casos también llegan al s. IV, con lo cual podríamos estudiar en el mismo apartado toda esta serie de piezas que hemos repartido entre este capítulo y el dedicado al periodo antonino. Hemos conseguido actualizar y ampliar considerablemente el listado de ejemplos importantes para el tema de estudio, pero en futuros trabajos será necesario profundizar en su interpretación iconográfica y especialmente en las vías de difusión de obras y motivos.

APÉNDICE 1

La Antigüedad Tardía (fines s. III - s. VII d. C.) es un momento en el que conviven inercias clásicas y al mismo tiempo se consuma la disolución de la sintaxis y el vocabulario arquitectónico tradicionales. En sus inicios se toma el relevo de las innovaciones del periodo severo y de la Anarquía Militar. La introducción de grandes conjuntos urbanísticos en los que la “serliana” juega un papel central y jerarquizante se tienen muy en cuenta. Asimismo, la imagen imperial, de fuerte componente militar e íntimamente ligada con los dioses y con cultos orientales, se asume plenamente como metáfora de una –pretendida– poderosa e inquebrantable unidad del Estado sancionada por la divinidad. Ambas circunstancias convergen en la creación de campamentos con recintos de culto imperial como el de Palmira (fines s. III d. C.) y residencias como el palacio de Diocleciano en Spalato (fines s. III-principios s. IV d. C.). Otras residencias pudieron tener en cuenta el referente imperial para disponer escenografías semejantes, al menos hipotéticamente, a lo largo y ancho del Imperio desde el palacio de Galerio en Felix Romuliana (a partir de 289 d. C.), hasta Piazza Armerina (primer cuarto s. IV d. C.), el palacio de Cercadilla en Córdoba (s. IV d. C.) o la villa de Materno en Carranque (s. IV d. C.). La “serliana” se aplicó asimismo a arcos honoríficos como el arco triple dedicado a Constantino en Ptolemais (311-312 d. C.) y el de

Teodosio I en su foro en Constantinopla (r. 378-395 d. C.). La “serliana” también se introduce en atrios de iglesias monumentales, como en San Lorenzo de Milán, iglesia palatina de Teodosio I (fines s. IV d. C.), y el baptisterio de la catedral de Nápoles (ss. IV-V d. C.). Si los espacios de manifestación del poder se acompañan con frecuencia de la “serliana”, no lo será menos la iconografía imperial. Su principal ejemplo de la Antigüedad Tardía es el tan celebrado disco de Teodosio (388 d. C.), que aquí por primera vez hemos explicado como eslabón de toda una serie de representaciones que, desde la espada de Tiberio, el fresco del corredor de las Águilas de la Domus Aurea, la importantísima estela de Clunia, pasando por la numismática y por los sarcófagos de plomo, cristalizan en una sabia representación que recoge todas esas tradiciones militares, sacras, funerarias, de heroización y monumentalización. La relevancia de la “serliana” en este tipo de representaciones salta a la vista, favorecida por el aprecio por los esquemas en tríada; tales composiciones, en ocasiones alteradas (arcada triple u otras variaciones), se emplean desde Diocleciano (r. 284-305) a Teodosio (r. 378-395), Justiniano (r. 527-565) y Heraclio (r. 610-641). Ejemplos fundamentales del éxito de la “serliana” –con solución en “arco sirio”– son el marfil de los Lampadarii (h. 400 d. C.) y los platos de David del reinado de Heraclio. Como cabía esperar, se produjo un trasvase muy relevante a las iglesias y al ámbito judío. En las primeras, normalmente realizaba la función de diafragma como cancel de altar o *pergula*, desde el hipotético *fastigium* de Constantino en San Giovanni in Laterano, el cancel de la capilla de San Prosdócimo (s. VI) en Santa Giustina de Padua, hasta ejemplos medievales como San Martín de Spalato (s. XI). Representaciones como la de la patena de Riha o de la Comunión de los Apóstoles (s. V d. C.) podrían ser trasunto de tales soluciones. Asimismo la “serliana” –o elementos resultado de su metamorfosis– monumentalizó de manera fastuosa y escenográfica iglesias como Santa Croce in Gerusalemme (mediados s. IV d. C.) en Roma y conjuntos como San Simeón el Estilita (segunda mitad s. V d. C.), además de otras muchas iglesias sirias. En las sinagogas, se empleó abundantemente la “serliana” en los ss. IV-VI d. C., normalmente en “arco sirio” y rematada por frontón, en portadas, en el nicho de la Torá y en mosaicos que representan dicho espacio o bien el *sancta sanctorum* del templo de Jerusalén, como se repite en iconografías funerarias, por ejemplo en la necrópolis de Beth Shearim.

En la Antigüedad Tardía la “serliana” es paulatinamente sustituida por la arcada triple, que se integra en los mismos ambientes e iconografías que su predecesora. Un signo que invita a pensar en dicha sustitución es que muchas de estas arcadas realizan las mismas funciones que la “serliana” y poseen un vano central más ancho y alto que los laterales, aunque cabe la posibilidad de que simplemente ambos esquemas respondan a un interés constante por las composiciones en tríada. La arcada triple y otras combinaciones del “arco sirio” se emplean en innumerables ejemplos, entre los que destacamos su inclusión en el frontón en casos como el mosaico de Tabarka (s. IV d. C.) –zona en la que también se usa la arcada triple en una logia en la representación de una villa– y la representación musiva del *Palatium* en San Apollinare Nuovo de Rávena (s. VI d. C.). Una espectacular arcada triple realiza la misma función que la *pergula* y preside el centro de Santo Stefano Rotondo en Roma (h. 468-483), donde se situaba un trono simbólico. La “serliana” pervive en mosaicos como los de la Rotonda de San Jorge en Salónica (s. VI), articulando una exedra avenerada, como muchos siglos antes podría haber sucedido en Alejandría. Modelos semejantes impregnan el primer arte islámico, por ejemplo la “serliana” resuelta en “arco sirio” en el mosaico de la gran mezquita de Damasco (acabada en 705); otras soluciones de “arco sirio” y arcada triple gozan de gran difusión en los castillos omeyas. Un curioso ejemplo de “serlianas” en secuencia resueltas en “arco sirio” decoraba el interior del tambor de la cúpula sobre el *frigidarium* del castillo de Khirbat al-Mafjar (h. 743-744 d. C.). La arcada triple con arco central mayor y con connotaciones de prestigio se emplea al menos desde el s. VI en Bizancio, donde se insinúa además una secuencia de “serlianas” en el *opus sectile* del ábside de Santa Sofía; y en edificios como el baptisterio Neoniano

de Rávena. Se emplea en el ámbito mediterráneo hasta ejemplos del protagonismo de la fachada principal de la gran mezquita de Damasco, que pueden interpretarse como metamorfosis y simplificación de esquemas como el del mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo. En Hispania en periodo visigodo también se aprecia cómo la arcada triple gana terreno, aunque perviven algunas simplificaciones del “arco sirio”. El arte astur del s. IX podría incluirse en este apartado porque es el canto del cisne de la Antigüedad en Europa y presenta las más completas pervivencias de la arcada triple en ámbitos palatinos e iglesias, entre los cuales el palacio del Naranco es la obra más representativa.

APÉNDICE 2

Interpretamos la Edad Media como una difusa Antigüedad en la que resulta fundamental el prestigio del referente antiguo, que sufre toda una serie de metamorfosis —en línea con los procesos iniciados en la Antigüedad Tardía— y se somete a una constante manipulación formal y simbólica. Por ello, la gran protagonista será nuevamente la arcada triple, aunque, sorprendentemente, identificamos algunas pervivencias claras de la “serliana”. Éstas son el cancel de altar de San Martín de Split (s. XI), con “serliana” en “arco sirio” con frontón; la representación de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla en las homilías de Jacobo Kokkinobaphos (h. 1100-1150), sobre cuyos intercolumnios laterales se colocan dinteles que soportan veneras; algunas miniaturas del Libro de perícopas de Salzburgo (h. 1020) y los Evangelios de Enrique III (r. 1017-1056); varias miniaturas de ejemplares del Exultet (ss. X-XI) del sur de Italia; las portadas de Saint Gilles du Gard (s. XII), Saint Trophime de Arlés (s. XII) y la catedral de Civita Castellana (h. 1210), con “serlianas” algo alteradas que pudieron tomar referentes antiguos; las puertas de bronce (h. 1195) del interior del baptisterio de San Giovanni in Laterano de Roma, con la alegoría de la Iglesia entronizada; el arco Romano de Capua (entre 1234 y 1239-1240), con la representación del emperador Federico II entronizado; la compartimentación pictórica de Giotto del interior de la capilla Scrovegni en Padua (1303-1305) y algunos sepulcros de Padua y Verona (segunda mitad s. XIV). El diseño elemental de la sección de muchas iglesias y sus representaciones pudieron influir en la conservación del motivo.

La arcada triple y ritmos clásicos muy semejantes a la “serliana” se utilizan generosamente durante toda la Edad Media y preferentemente vinculados con ambientes sagrados y de manifestación del poder. En tales contextos destaca especialmente el arte andalusí, que explota la arcada triple en los ss. IX-X y la combina con la *qubba* en ejemplos hasta al menos el s. XIV, aportando un importante referente de arquitectura del poder a Europa, que tal vez inspiró arquitecturas como las de la Virgen del Canciller Rolin, de Jan van Eyck (1435-1436). El legado medieval también fue de gran relevancia para la arquitectura renacentista, como se demuestra en los comentarios de Serlio sobre la “serliana” en su *Quarto Libro* (Venecia, 1537), en los que manifiesta la deuda de sus propuestas con formulaciones de la tradición véneta. El arte tardogótico, en ocasiones sin necesidad del referente clásico o de influencias italianas, fue capaz de llegar a soluciones como la “serliana” en ámbitos tan creativos e innovadores como Valencia, donde destaca el ejemplo del pórtico del Almudín (1497-1498).

APÉNDICE 3

Una evolución arquitectónica a partir de las tradiciones medievales y un intento por recuperar la sintaxis y el vocabulario clásicos justificarían por sí solos el resurgimiento de la “serliana” en el Renacimiento. No obstante, cabe preguntarse si bastaba con las pervivencias en las tradiciones constructivas medievales o si, por el contrario, fue necesario un impulso de ejemplos

concretos a través del estudio anticuario. En dicho caso, convendría además identificar los edificios antiguos con “serliana” que se conocían realmente en los ss. XV y XVI. Como hemos demostrado, podríamos hablar de una convergencia de ambos factores, puesto que la tradición medieval aportó soluciones y respondía a funciones válidas también para el Renacimiento, que a su vez se enriqueció del estudio anticuario para la recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos, del mismo modo que en los orígenes de la “serliana” Roma aportó su propio bagaje arquitectónico pero recurrió también a tradiciones tardohelenísticas. En el Renacimiento al menos se conocían y se dibujaron la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, el Panteón de Roma, el arco de Orange, el ninfeo Mayor de Formia, el templo de Clitumno cerca de Spoleto, el palacio de Diocleciano en Spalato y seguramente ejemplos numismáticos, marfiles y otros referentes iconográficos; también se conocerían la mayoría de ejemplos medievales citados. Además de continuar y mejorar tradiciones medievales e inspirarse en ejemplos clásicos, el Renacimiento fue capaz de aportar su propia creatividad desarrollando una gran diversidad de variantes y las más refinadas “licencias” de la “serliana”, tanto en el s. XV como en el XVI; e incluso recreó la Antigüedad a su gusto, como nos demuestran claramente algunos dibujos y reconstrucciones como las de la basílica de Majencio/Constantino, algunos mausoleos de vía Apia por Pirro Ligorio, las termas de Diocleciano o reinterpretaciones numismática como el fresco con puente fantástico en la sala del Adrianeo en Castel Sant’Angelo en Roma.

En líneas generales, se observa un trasvase de la “serliana” del ámbito religioso al ámbito civil que comienza a finales del s. XV; posteriormente las transferencias serán mutuas. Casi todos los arquitectos la emplearon, aunque ha de destacarse el papel innovador de Bramante, y a Serlio y Palladio como grandes divulgadores del motivo. En cuanto al empleo simbólico de la “serliana” el proceso se asociaría con el triunfo de la religión católica, principalmente en las propuestas para San Pedro del Vaticano o la sala Regia, o en el freso del Incendio del Borgo, por Rafael; y configuraría algunos hitos del lenguaje imperial, entre los que destaca el palacio de Carlos V en Granada. Ambos lenguajes llegan a un equilibrio inestable en el fresco de una ventana de la sala de Constantino en el que se confrontan el papa y el emperador desde sus respectivas “serlianas” resueltas en “arco sirio”, por Giulio Romano. Toda la aristocracia italiana, especialmente el entorno papal y los grandes señores de Florencia, Venecia, Mantua y Génova, compitieron por promover las iglesias y poseer los palacios más sofisticados y las soluciones más innovadoras en un largo proceso de especulación anticuaria, que se proyectó asimismo, aunque en menor escala, en las tumbas; también los poderes cívicos, como sucede en Vicenza, recurrieron al prestigioso motivo, sobre todo de acuerdo a interpretaciones tan versátiles como las del célebre Palladio, quien unió su nombre al motivo en la loggia del Capitaniato. La “serliana” ocupó un lugar protagonista y decisivo, e incluso se forzaron perspectivas en representaciones numismáticas para hacerla patente.

España aporta en el s. XV hitos fundamentales para la arquitectura del poder mediante el manejo de la trífora combinada con la *qubba* y otros esquemas; y su foco valenciano aporta un extraño *unicum* de “serliana” tardogótica en el pórtico del Almudín. En el s. XVI España también se pone a la vanguardia de Europa en un diálogo con las últimas tendencias italianas, concretamente con la “serliana” empleada en ambientes domésticos desde ejemplos tan tempranos como el castillo-palacio de La Calahorra (1508-1512), contemporáneo de las novedades aportadas por Bramante en el ninfeo de Genazzano y la sala Regia, y unifica sus principales características: sirve de diafragma practicable y a la altura del espectador y enfatiza el eje de una sala de representación del poder, uniendo un ámbito rectangular con uno cuadrado (¿trasunto de la *qubba*?), y además despliega en su decoración el componente heráldico, al cual se presta especial atención en la arquitectura española. La “serliana” se introduce en otra producción típicamente hispana, el retablo monumental, a lo largo de todo el s. XVI. También sirve de escenografía para imponentes

sepulcros, los más tempranos importados de Génova o realizados por Diego de Siloé. Autores como este último, con formación italiana, aportaron soluciones nuevas en retablos y conjuntos monumentales; destaca su dibujo en el que combina la “serliana” y las más actuales escenografías, con un arco angrelado de posible influjo andalusí. El palacio Vich de Valencia (h. 1526-1527), fue tan innovador para su momento como La Calahorra para el suyo. Su principal novedad radica en asimilar las últimas tendencias del foco romano de aplicación de la “serliana” a la arquitectura doméstica para articular patios y fachadas, a las que añade el insólito manejo del “arco sirio” y de la tradición vernácula valenciana. Otra importante novedad se plantea en general en todo el palacio de Carlos V, plasmación de tantos conceptos que en Italia no pudieron llevarse a la realidad. En su fachada sur introduce una de las primeras “serlianas” en forma de ventana monumental (proyecto de Machuca h. 1528, acabada entre 1548 y 1555), que se resuelve en “arco sirio” y forma parte de una compleja iconografía imperial. Una de las primeras “serlianas” pintadas en España se vincula también con este contexto, pues decora la estufa o el llamado Peinador de la Reina dentro de los “cuartos nuevos” en los palacios nazaries de la Alhambra, ejemplar terminado en 1537 por artistas italianos supervisados por Machuca. En España también juega un papel importante la influencia de Serlio —especialmente tras la traducción y publicación de sus libros III y IV en Toledo en 1552—, aunque no es necesaria para explicar creaciones tan audaces como las de Berruguete y Vandelvira, entre otros. Al primero se debe el grupo de la Transfiguración sobre la silla arzobispal del coro de Toledo; el grupo queda abrazado por una “serliana” que enfatiza el estalo del Primado de las Españas y conecta visualmente con el rosetón oeste de la catedral, posiblemente haciendo un guiño audaz a la sala Regia del Vaticano. A Vandelvira se deben las más refinadas variaciones de la “serliana” en la catedral de Jaén. Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera culminan el ciclo imperial con las “serlianas” del monasterio de El Escorial, aplicación a la imagen del poder que continúa en obras tan desconocidas como reveladoras como la puerta de la ciudadela de Perpiñán (1577) de época de Felipe II. Otras muchas intervenciones hicieron de España un terreno abonado para la “serliana”, con implicaciones en la platería en una tipología tan hispánica como la custodia de asiento. En ese foco de especulación arquitectónica destacó Juan de Arfe, quien nos deja el último tratado renacentista de arquitectura en España, *De varia conmensuracion para la escultura y architectura* (1585), donde contempla lo que hoy llamamos “serliana” entre las tres “formas” o “invenciones” para “guardar el decoro de la Arquitectura” de los antiguos griegos y romanos.

CONCLUSIONES GENERALES

En suma, por cuanto sabemos hasta ahora, la “serliana” surge en el s. I a. C. en ámbito tardohelenístico y evoluciona gracias a la convergencia de las tradiciones de dicho contexto con un afán de innovación de la arquitectura romana y gracias a su capacidad técnica y proyectual. Si en un primer momento el empleo de la “serliana” se había limitado a estancias o a fachadas interiores, poco a poco, por un impulso occidental, se integra en el frontis del templo y en monumentos públicos, con especial desarrollo en Oriente. Es en dicho ámbito donde alcanza sus versiones más monumentales e innovadoras en los periodos antonino y severo. Paralelamente, comienza su protagonismo en grandes conjuntos urbanísticos, hasta culminar en la Antigüedad Tardía en soluciones que grandiosas pero que ya no gozarán de continuidad. Pervivirá no obstante la “serliana” en iglesias con soluciones como la *pergula* y en iconografías de secular tradición. En efecto, en la Edad Media la “serliana”, aunque limitada a ejemplos puntuales, pervive, aunque desde la Antigüedad Tardía la protagonista será la arcada triple. El desarrollo de las tradiciones medievales en confluencia con intereses anticuarios y de recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos permitieron una nueva edad dorada de la “serliana”, en todas sus variantes posibles y con gran creatividad a la hora de proponer licencias y construcciones fantásticas, compitiendo unas veces y otras mezclándose con el “motivo triunfal” o el “arquitrabe rítmico”. Italia fue la gran

protagonista del proceso e influyó decisivamente en España, pero esta última alcanzaría soluciones propias y originales en el s. XVI al mismo nivel innovador que Italia.

La “serliana” se escogió a lo largo de la historia posiblemente por su fuerte impacto visual y porque resulta una estructura cualificante y jerarquizante, monumental, muy versátil a nivel compositivo, elemental en formas pero compleja constructivamente y susceptible de ser empleada como marco para potenciar iconografías, especialmente aquellas en las que resulta útil un componente de monumentalidad, como las que persiguen la manifestación del poder. Este papel dentro de la “arquitectura del poder”, o simplemente, de la arquitectura de prestigio, resulta bastante claro desde los primeros ejemplos contruidos e iconográficos, ya sea para enfatizar la monumentalidad de espacios sagrados, públicos o privados, ambientes funerarios o cualquier arquitectura, así como el refinamiento de sus promotores y su capacidad constructiva, la dignidad de la saga, el filohelenismo, la magnificencia de la ciudad, la gloria del Estado o la importancia o sacralidad del emperador. Finalmente, resumimos las principales aportaciones de nuestra investigación en los siguientes puntos:

- 1.- Elenco actualizado y más completo de “serlianas” hasta el momento, incluyendo el más amplio repertorio numismático e iconográfico sobre el tema.
- 2.- Visión de conjunto crítica de la “serliana” y motivos afines en la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento, atendiendo a una selección de ejemplos en todos los formatos posibles (arquitectura e iconografía).
- 3.- Aclaración y crítica actualizada de la terminología.
- 4.- Inclusión y explicación de la “serliana” dentro de los avances de la arquitectura romana, con atención a las fuentes escritas (Vitruvio, Plinio), las obras arquitectónicas y la iconografía.
- 5.- Identificación de las principales áreas de origen y desarrollo de la “serliana” y de los avances formales y técnicos en ellas producidos.
- 6.- Explicación de las causas y resultados de los procesos de innovación arquitectónica en línea con las tradiciones romanas y el filohenisimo. Establecimiento de hipótesis sobre las vías de transmisión.
- 7.- Demostración de la llegada de la “serliana” a Hispania mucho antes que el disco de Teodosio, hipotéticamente en el s. II d. C.
- 8.- Explicación de la espada de Tiberio, el disco de Teodosio y de otros muchos ejemplos iconográficos desde su relación con las tradiciones representativas y constructivas romanas.
- 9.- Indagación en las funciones y posibles implicaciones simbólicas de ejemplos de “serliana” en la arquitectura real y en la iconografía.
- 10.- Hipótesis sobre el papel desempeñado por las arquitecturas efímeras en el desarrollo de la “serliana”.
- 11.- Hipótesis sobre el papel de la arquitectura militar en época romana para la difusión de la “serliana”.

- 12.- Comentario crítico de la situación de la “serliana” en la Antigüedad Tardía y visión general de sus procesos de transferencia y metamorfosis.
- 13.- Demostración de la pervivencia de la “serliana” en la Edad Media y su relación con la arquitectura y la iconografía del poder.
- 14.- Análisis de la arcada triple como posible sustituto de la “serliana” en la Antigüedad Tardía y la Edad Media.
- 15.- Comentario crítico de los dibujos tardomedievales y renacentistas sobre la “serliana” y su relación con el estudio contemporáneo de los monumentos antiguos como fuentes para la arquitectura.
- 16.- Identificación de ejemplos y comentario crítico de la situación de la “serliana” en la Italia del Quattrocento.
- 17.- Identificación de ejemplos paradigmáticos y comentario crítico de la “serliana” en la Italia del Cinquecento, con especial atención a las innovaciones del periodo y las transferencias entre los ámbitos religioso y doméstico.
- 18.- Análisis de las confluencias de la “serliana” Italia-España y evolución del motivo en este último ámbito. Demostración de las novedades propias del ámbito hispano.

Dieciocho puntos que esperamos basten para conseguir la “mayoría de edad” investigadora y, con ella, las galas doctorales, ante este digno Tribunal, Rector, Colegiales y atento Público.

RIASSUNTO E CONCLUSIONI

CAPITOLO 1

Il primo capitolo è dedicato allo studio dei precedenti ellenistici della “serliana” e ai suoi primi esempi durante l’inizio del periodo romano tardorepubblicano e alle dinastie Giulio-Claudia (27 a. C. - 69 d. C.) e Flavia (69 -96 d. C.). Per quello si analizzano queste strutture architettoniche di ambito tardo ellenistico e la loro orbita culturale. Sono così analizzate queste strutture architettoniche del ambito tardoellenistico e della sua orbita culturale in Oriente e in Occidente, nelle quali si iniziano a combinarsi i sistemi trabeato e arcuato, per e poi si studiare più tardi il processo filoellenico di pressa e sviluppo di modelli, il suo impatto nell’Impero e la creazione di novità in territori sotto il dominio romano ma di forte influsso tardoellenistico.

Nell’analisi dell’architettura conferiamo particolare importanza alla questione sollevata dalla ricostruzione del santuario di Sî’ realizzata da H. C. Butler (datato da lui tra il 33 a. C. e il 33 d. C.), che teoricamente ha dato il primo esempio conosciuto di “serliana” fatta ad “arco siriano”, e sormontata da frontone (“frontone siriano”). Noi criticiamo questa ricostruzione, che ad oggi non viene sostenuta, e abbiamo cercato altri nuclei originari. Tali nuclei sono l’Egitto – e la sua orbita culturale nella Cirenaica –, e l’Asia Minore, con le loro rispettive tradizioni tolemaica e la seleucide, di grande vitalità. È in queste due aree dove troviamo quasi parallelo i primi esempi di “serliana”, nella nicchia del cosiddetto Palazzo delle Colonne a Tolemaide (ca. 100-80 a. C.) – anche sormontata da frontone triangolare –, e se la datazione proposta è corretta sulla c.d. Villa Romana (metà sec. I a. C.) nella stessa città, in cui agirebbe come diaframma; anche in Alessandria si è verificato l’uso di esedre che tendono ad utilizzare il c.d. “architrave arcuato”. Nello stesso periodo in Asia Minore il c.d. “architrave arcuato” viene utilizzato per articolare e coprire nicchie – e successivamente anche porte –, ma con un-maggiore sviluppo e percorrendo tutta la parete, con nuove soluzioni spaziali come la Porta di Maceo e Mitridate in Efeso (4-3 a. C.); il c.d. “arco siriano” è applicato in una facciata monumentale nell’arco a tre fornici del recinto di culto imperiale ad Antiochia (2-1 a. C.); poco dopo, una composizione molto vicina alla “serliana” si costruisce nella Stoa Basilica ad Efeso (11 d. C.).

Le tradizioni dell’Egitto e dell’Asia Minore potrebbero aver confluito con le tradizioni vernacolari dell’architettura erodiana in Palestina e nabatea a Petra e nella sua area d’influenza. Queste aree, almeno fin dai primi anni del sec. I a. C. propongono varie soluzioni che tendono alla frammentazione e a combinare i sistemi trabeato ed arcuato. Alcuni esempi, già del sec. I d. C., sono vicini alla “serliana” e all’“arco siriano”, per esempio nella Porta Nabatea di Bosra (seconda metà sec. I d. C.), e nella facciata della tomba di Sextius Florentinus a Petra (ultimo terzo sec. I d. C.). All’interno di questa tomba c’è una “serliana” ad “arco siriano” fiancheggiata da due campate, formando un totale di cinque nicchie.

In Occidente, d’altra parte, spiccano esempi precoci come il *cubiculum* della Villa di Oplontis (ca. 60-50 a. C.), che gioca con l’architettura e la pittura per simulare una “serliana”, mentre la parte anteriore dell’*oecus* 4 della Casa delle Nozze d’Argento (ca. 50 a. C.) comprende già una specie di “serliana”. Le Facciate di Hispania e Galia testano combinazioni ad arco sulla trabeazione. Nel c.d. Tempio di Diana a Merida (fine sec. I a. C. - inizio sec. I d. C.), un arco di scarico posto sulla trabeazione si trovava nascosto dal timpano, una soluzione che è visibile nella c.d. Curia in Talavera la Vieja. In Galia, spicca il laterale dell’Arco di Orange (14-27 d. C.), in cui l’arco è visibile ed è situato su di un regresso dell’intercolumnio centrale, tuttavia ancora senza adeguata corrispondenza proporzionale, come se si trattasse di un iniziale stadio di sperimentazione. Inoltre, una “serliana” articola lo sfondo del Ninfeo Maggiore in Formia (seconda metà sec. I d. C.). La “serliana” si constata anche chiaramente in microarchitetture, di frontespizi tetrastili, come il larario della Casa del Principe di Napoli (ca. 54-90 d. C.) e il *purgatorium* del Tempio di Iside a

Pompei (62-69 d. C.). Va anche rilevato che tutti gli esempi commentati possono essere collegati non solo con un processo d'innovazione tipologica, ma anche con il desiderio di monumentalizzazione e di ricerca di soluzioni di prestigio nel contesto filoellenico della tarda Repubblica e del primo Impero. Ma notiamo che in Occidente c'è stato un crescente interesse portando la "serliana" al frontespizio, come si riflette anche nella Spada di Tiberio (ca. 15 d. C.), la cui rappresentazione di un tempio comprende ciò che sembra un "serliana" ad "arco siriano" e sormontata da frontone ("frontone siriano"), schema che talvolta si spiega per la presenza di modelli lignei oggi non conservati. L'immagine non deve riflettere una realtà costruttiva, ma almeno solleva degli sviluppi dal punto di vista della progettazione e segnala un desiderio di speculazione formale. Inoltre, questa rappresentazione si associa ad un contesto di celebrazione di una vittoria e di l'esaltazione imperiale.

Per quanto riguarda l'iconografia, abbiamo studiato vari esempi tolemaici che illustrano il processo di fusione di porta, architrave spezzato ed arco, a partire da varie lastre di loculi fino all'importante Stele di Lycomedes (s. I a. C.), con arco su edicola distila sormontata da frontone. L'influenza tolemaica colpisce anche il Secondo Stile pompeiano (100-30/25 a. C.), dove la "serliana" viene utilizzata in ambienti scenici come il fondo del *cubiculum* 16 della Villa dei Misteri o il *triclinium* 14 della Villa di Oplontis. Un'altra serie di esempi, dal rilievo della Gliptoteca di Monaco (fine regno di Augusto - inizio del regno di Tiberio), l'importante moneta coniata a Nicea nell'età di Claudio (ca. 41-48 d. C.), con un *nikaeion*, e la grande pittura dell'ambiente 50 o Corridoio delle Aquile alla Domus Aurea (ca. 54-68 d. C.), attestano l'associazione, almeno di livello iconografico, tra la "serliana" e il frontespizio dei templi, e la *scaena frons*.

Potremmo riassumere gli sviluppi nel periodo che abbraccia la fine della Repubblica e le dinastie Giulio-Claudia e Flavia come risultato della *koiné* mediterranea tardoellenistica e facente parte della nascita delle più raffinate "licenze" architettoniche, che convergono in quello che potrebbe essere chiamato il primo "barocco" romano. Nel caso della "serliana" il contributo tolemaico è essenziale, ma lo sono anche le novità minorasiatiche. In ogni caso, sembra che l'Impero, e l'Occidente nello specifico, abbia dato soluzioni decisive in ambito tardo ellenistico per lo sviluppo di una maggiore monumentalità, coerenza tettonica e costruttiva. Inoltre favorì che le novità venissero integrate nel frontespizio e in complessi ancora più grandi e più complicati, un processo che non è stato consumato fino ai periodi antonino e severo. Forse gli agenti che resero fattibile tutto questo sviluppo furono l'ingegneria romana e la sua versatilità nella ricerca di risposte alle nuove esigenze, contesto in cui l'arco di scarico poté contribuire. Crediamo pure che mancano tante architetture lignee o qualsiasi altro tipo di microarchitetture, che potrebbero fornire informazioni su un tale processo di sperimentazione e che forse sarebbero la fonte di ispirazione di esempi come il tempio della Spada di Tiberio. Questi elementi avrebbero potuto riguardare l'ambito dell'esercito, grande diffusore di modelli. Inoltre, dal punto di vista simbolico, comproviamo il ruolo qualificatore e monumentalizzante della "serliana" sin dai suoi primi esempi come complemento di ambienti raffinati – forse in relazione con la manifestazione dello status sociale dei proprietari, forse contesti di cerimonie familiari – o di edifici sacri, celebrativi e di esaltazione.

CAPITOLO 2

Questo processo di monumentalizzazione e innovazione si accentua nella dinastia Antonina (96-192 d. C.), che consideriamo come "età dell'oro" dell'architettura romana per la generalizzazione delle proposte del periodo precedente e l'introduzione di altre in un contesto di massima raffinatezza culturale e fioritura dell'Impero a tutti i livelli sotto i "buoni imperatori", soprattutto Traiano e Adriano. La principale innovazione è la "serliana" a "frontone siriano" nella

facciata del tempio, cui primo esempio noto è la facciata del Tempio di Adriano ad Efeso (117/118 d . C.), sviluppa una *pronaos* con interessante sistema voltato. Questa città, così come e Afrodizia, sono due nuclei di grande importanza. Anche ad Efeso si costruisce, alla fine del regno di Traiano, l'Arco di Adriano, concluso sotto questo imperatore e comprendente due "serliane" in due piani diversi. Ad Afrodizia la "serliana" sormontata da frontone è usata come diaframma monumentale nella Basilica Civile (fine sec. I d. C.) e nei Propilei dell'Agorà Sud. Altri esempi di "serliane" inondano l'Asia Minore, come il tempio di Termessos e lo Stadium di Aizanoi, quest'ultimo con una loggia monumentale con "serliane" ad "arco siriano", messe in sequenza, in un edificio dedicato alla esaltazione della famiglia committente.

In Siria spunta la "serliana" dell'Ipogeo H (113 d . C.) e la "serliana" ad "arco siriano" nella esedra ovest dell'Ipogeo di Iarhai (metà del s . II d . C.) a Palmira. Queste opere che all'interno ospitano una specie di triclinio scultorio, con la rappresentazione della famiglia in questa cornice così raffinata e innovativa, potrebbero essere la trascrizione di architetture vere alla Cirenaica come alcuni esempi domestici del periodo antonino. La Siria è importante, a prescindere dal non essere la regione originale del c.d. "arco siriano" o del "frontone siriano", per l'adozione rapida di edifici monumentali come il frontespizio esastilo del c.d. Pretorio di Phaena o Mismiyeh (tra 164 e 169 d. C.), il cui portico ospita anche due nicchie a forma di tempio tetrastilo con "frontone siriano". L'interno del Pretorio è anche innovativo perché si articola mediante l'incrocio di quattro "serliane", consentendo un insieme longitudinale (portico, sala, abside) in una struttura a pianta centrale (croce greca inscritta in un quadrato). Da questi esempi le strutture che abbiamo studiato divengono frequenti, tra gli altri casi, nel Tychaeion di Is-Sanamaïn e nel c.d. Ninfeo di Amman.

Nel frattempo, la metropoli fornisce una tale novità importante come il Pantheon (probabilmente 125-128 d. C., consacrazione) dove la struttura elementare della "serliana" serve per organizzare l'interno del portico e la porta, nonché la nicchia principale, contribuendo alla realizzazione di una delle grandi sfide dell'architettura: la fusione tra la pianta centrale e la longitudinale. La "serliana" viene utilizzata anche a Roma nella prima tomba dei Caetennii (c. 150-160 d . C.) nella necropoli di San Pietro, dove articola uno spazio rappresentativo per le principali urne del mausoleo. L'Occidente continua a sorprendere dato che a Sarmizegetusa (in Noricum), ipoteticamente, il propileo del Foro di Traiano (fine del suo regno e inizio del regno di Adriano) ha organizzato la sua facciata tetrastila con "serliana" monumentale nella quale almeno si apprezzano tipologie di capitelli di origine minorasiatica; questo esempio potrebbe essere una connessione tra architetture legate all'esercito dopo casi come la Spada di Tiberio. Da parte sua, il c.d. Canopo di villa Adriana a Tivoli (ca. 130 d. C.), se l'anastilosi attuale è ammessa, utilizza una loggia composta da una sequenza di "serliane" ad "arco siriano" e collocate in sequenza; la facciata del c.d. Serapeo, triclinio estivo dove oggi rimangono quattro colonne, potrebbe avere ripetuto la "serliana". In Grecia si registra una soluzione particolare di "serliana" sulla sorgente dell'Acquedotto di Adriano ad Atene, dedicato da Antonino Pio (140 d. C.) al suo predecessore divinizzato.

In Nord Africa, la Cirenaica continua le sue tradizioni tardoellenistiche. Tra il secondo e terzo secolo d. C. sono state costruite e rinnovate diverse case, con particolare attenzione a ingressi tripartiti di stanze raffinate e intime, forse destinate a funzioni simili ai casi pompeiani? A cosa sono dovuti tali scenografie? Semplice lusso, moda, o forse comunicavano spazi di rappresentanza o di celebrazione di riti misterici familiari o altre cerimonie? L'esempio più interessante e meglio studiato appartiene alla casa di Leukaktios in Tolemaide. Il periodo antonino offre anche soluzioni liminali in cui convergono un insieme di risorse tardoellenistiche e romane, il cui migliore esempio è il tempio C di Hatra (s. II d . C.), capitale dell'Impero partico.

L'iconografia antonina è particolarmente rivelatrice degli sviluppi di questo periodo. La numismatica è la fonte più importante: la "trabeazione arcuata" o "arco siriano", senza frontone, viene utilizzata per la prima volta su una moneta di Traiano (98-117 d. C.) coniata a Cesarea Marittima, Giudea, e in un'altra di Adriano (117-138 d. C.) coniata a Gaba, Palestina. Il "frontone siriano", su una moneta di Adriano coniata ad Aizanoi, Frigia, contemporanea al Tempio di Adriano ad Efeso ed appartenente a un ambiente prossimo, alla quale può aggiungersi un altro esemplare coniato in Afrodizia. Dopo un altro esempio di "frontone siriano" su una moneta di Antonino Pio coniata in Aelia Capitolina (Gerusalemme), il motivo è più o meno frequente nella numismatica, sempre in ambito orientale. Tutti questi esempi sono tetrastili e costituiscono "serliane". È da questo regno che tali rappresentazioni diventeranno più comuni, solitamente per ospitare la figura di Tyche, come metafora civica, di coesione e di prosperità della comunità. Il "frontone siriano", dalle sue origini nella parte occidentale dell'Asia Minore, si sarebbe diffuso attraverso la Siria, Fenicia, Arabia e Palestina nella seconda metà del sec. II d. C., con l'aiuto del processo di romanizzazione delle province orientali. Alcune opere di coroplastia segnalano l'uso dell'arco all'interno del frontespizio distilo –almeno nella iconografia – forse in Egitto o in altro ambito orientale, e in Italia. Nel frattempo, in Occidente si rilevano anche tre rilievi collegabili ad una comune origine a Villa Adriana, in cui si rappresentano scene mitologiche incorniciate da "serliane" ad "arco siriano" e utilizzando vari modelli ellenistici figurativi, esprimendo un atteggiamento eclettico, compilativo e di grande sensibilità alla *paideia*, come era caratteristica dell'imperatore ispano Adriano. Diverse forme vicine alla "serliana" sono utilizzate anche nel fronte di sarcofagi e rilievi di Afrodizia, e anche in rilievi del contesto del Vallo di Adriano in Britannia. Ci sono anche rilievi nei quali sono combinati l'arco ed il frontone aperto – spesso con conchiglie –, in Oriente e in Gallia, Gran Bretagna e Germania, a volte con la presenza di persone di origine orientale o italiana, spesso vincolati all'esercito. In Gallia, nei pressi di Bourges, risultano d'interesse stele raffiguranti il defunto in piedi in una edicola distila sormontata da "frontone siriano" altamente sviluppato. In Hispania, la città di Clunia offre due esempi molto importanti, il primo rappresenta il defunto su di un trono all'interno di edicola distila con colonne a scanalature elicoidali, e sormontato da un frontone che ospita un arco sostenuto da due sezioni della trabeazione; il secondo rilievo ripete il defunto nello stesso atteggiamento ma ora sulla campata centrale di una "serliana" con frontone, forse la prima rappresentazione di un essere umano in questa tipologia architettonica, forse motivata dal desiderio di eroizzazione. Ricordiamo che è difficile individuare cronologicamente alcune delle produzioni –soprattutto i rilievi – attribuiti a questo periodo o al severo, che sarebbe opportuno prendere con cautela, soprattutto per la Gallia e l'Asia Minore.

In conclusione, il contributo del periodo antonino si può capire – facendo una parafrasi a E. Tormo parlando di un periodo del Rinascimento spagnolo– come *evoluzione* ellenistica e una *rivoluzione* romana o, come è stato detto di recente, una fusione tra la *Greek tradition* e la *Roman invention*. I motivi che convergono sulla "serliana" manifestano un desiderio di innovazione secondo le categorie architettoniche vitruviane *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Questo accade all'interno di un processo di coordinamento dei sistemi arcuato e trabeato cercando di organizzare le discrepanze derivanti dalla sperimentazione verso più raffinate licenze e un nuovo senso della coniugazione dello spazio e del volume che tende ad armonizzare le curve e le rette, la pianta centrale e la longitudinale, la nicchia e il frontespizio, il portico e la esedra. Il processo inizia apparentemente in Oriente, ma anche quasi contemporaneamente in Occidente, una regione che fornisce almeno l'interesse per integrare con delle novità il fronte e non soltanto gli interni. La "serliana" ci fa dubitare di idee canoniche, come i concetti di centro e periferia, perché quasi tutto l'Impero è stato coinvolto nel suo sviluppo in momenti quasi simultanei. Questo è una risposta pratica, tettonica e di forte impatto visivo, nella quale convergono aspetti formali, spaziali, volumetrici e valori funzionali, che rispondono a problemi secolari come l'ampliamento della

larghezza della campata centrale del frontespizio, la cui origine Vitruvio attribuisce all'Asia Minore ellenistica e potrebbe essere riassunto nella sua frase "*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia*"; principi ai quali si aggiunsero contributi di ingegneria romana come l'arco di scarico – da esempi come il c.d. Tempio di Diana a Merida – e l'interesse per le innovazioni stereotomiche e di volteggio, come dimostra il Tempio di Adriano ad Efeso. Inoltre, la variazione, l'innovazione, la valutazione, la gerarchizzazione e il lusso perseguito e incoraggiato da queste tendenze in architettura, in cui la "serliana" occupa un ruolo centrale, possono inserirsi nel processo di qualificazione nella ricerca generalizzata di una maggiore monumentalità ed efficacia visiva e simbolica, che può rendere le parole di Plinio "*ad devictam Asiam, unde luxuria*", ma se Roma ha battuto l'Asia e il mondo ellenistico in generale per la forza delle armi, questo ha battuto Roma per quella delle arti. L'effervescenza innovativa colpì anche l'iconografia. In esso, lo sviluppo dei motivi è quasi contemporaneo a quello dell'architettura monumentale, come almeno accade nella numismatica di età antonina. Le monete e altri piccoli oggetti potrebbero aver influito nella diffusione dei modelli, ma è ancora sempre più chiaro che con essi viaggiarono abili artigiani e masse di persone di diverse origini. Il Mediterraneo fu un *mare nostrum* per l'architettura, e il nuovo linguaggio architettonico realizzò una missione così importante come la lingua latina, fino a permeare territori apparentemente periferici come parti della Gallia, Germania, Britannia e Hispania, che a sua volta hanno avuto la capacità di creare risposte proprie a partire da differenti stimoli vernacolari ed esterni. La più importante sarà la creazione di un'iconografia di eroizzazione in Hispania che precede in secoli al Disco di Teodosio; senza dubbio la patria degli imperatori Traiano e Adriano non sarebbe una "periferia". Opere come Villa Adriana a Tivoli, dove è stato prodotto un complesso d'integrazione delle arti e una sorta di microcosmo culturale dell'Impero, dove è riunita in diversi formati, sia d'architettura che di scultura - la "serliana" - in contesti di particolare significato e presenza imperiale. In tutto l'Impero, grandi opere pubbliche e private esaltavano, aiutati da nuove forme, individui, la città, lo Stato e l'imperatore.

CAPITOLO 3

Il terzo capitolo è dedicato alla dinastia Severa (193-235 d. C.) e la c.d. Anarchia militare (235-284 d. C.), intese come fine dell'Antichità Classica. La transizione dall'Alto al Basso Impero ci introduce alla Tarda Antichità, che può essere preso come la fine di un processo e l'inizio del Medioevo. Durante la dinastia Severa e l'anarchia militare, i motivi oggetto dello studio sono una continuazione delle tradizioni consolidate in epoca antonina, anche se gli sviluppi si stanno verificando come la chiara definizione di un nuovo tipo di sternotomia (a forma di "L" curva che fonde architrave ed arco) che rende più coerente il c.d. "arco siriano", come accade nel piccolo tempio di Kremna (fine sec. II d. C.), in Asia Minore, edificio dove si ottiene una campata centrale di notevole larghezza. Si innova anche nella articolazione muraria, basata sulla sequenza di "serliane" nel Propileo (C 2) di Perge (210-225 d. C.). Nella stessa regione la soluzione "serliana" sormontata da frontone si rende ancora più monumentale e diventa protagonista di grandi complessi sacri o urbani in cui l'assialità è sottolineata. Funzionano così il citato Propileo di Perge, il Tetracyon di Afrodizia (inizio periodo severo) o l'*aleipterion* del Gymnasium di Sardi (211/212 d. C.). La "serliana" salta alle tombe-tempio, come accade a Termessos (circa inizi sec. III d. C.) e Edvir Han (sec. III d. C.), grande complesso funerario trascrizione di recinti sacri sviluppati nello stesso periodo, in esempi come la necropoli di Side (secondo terzo sec. III d. C.). La Porta Est dello Stadium di Mileto (primo terzo sec. III d. C.) porta ad una variazione capricciosa della "serliana" con più archi e di nuovo con la funzione di diaframma. La stessa monumentalizzazione che vediamo in Asia Minore colpisce la Siria, dove i motivi studiati si usano principalmente per l'architettura religiosa. Tra tutte le opere, la più importante è senza dubbio il completamento del complesso templare di Heliopolis o Baalbek. I propilei sono conclusi all'epoca di Caracalla

(principi sec. III d. C.) e uno dei pochi edifici rappresentati in modo più o meno preciso nella numismatica, incluso il rispetto per il numero di colonne. Il cortile ottagonale e la sua connessione al cortile principale appartiene al tempo di Filippo l'Arabo (metà sec. III d. C.). In questo periodo (prima metà sec. III d. C.) esegue si realizza anche il tempio circolare, chiamato di Venus. In tutte queste strutture vengono utilizzati il c.d. "arco siriano" e diverse combinazioni di arco e frontone che riflettono l'eclettismo del periodo ed il protagonismo di questi motivi per evidenziare ingressi monumentali (propilei, cortile ottagonale, facciata del tempio circolare) e nicchie per accogliere statue (gallerie del cortile ottagonale, galleria adiacente nel grande cortile e parete esterna del tempio circolare). Particolarmente fortunati sono le "serliane" sulla galleria dell'interno del cortile ottagonale e la galleria adiacente al grande patio. Il tempio circolare interessa anche per la fusione degli impianti centrale e longitudinale, chiuse da un frontespizio con frontone con arco. Soluzioni ugualmente monumentali si sono verificati in altri importanti centri della Siria come Damasco, nel cui tempio di Giove (periodo severo) si usò una "serliana" a "frontone siriano" coronando un frontespizio esastilo. Alla fine del periodo severo il "frontone siriano" nel frontespizio tetrastilo è usato nel piccolo tempio di Brêkeh vicino a Qanawat. Durante il regno di Filippo l'Arabo si ripete nella Basilica di Shaqqa, il modello che abbiamo visto al periodo antonino nelle nicchie sui lati dell'ingresso del Pretorio di Phaena, configurati da "serliana" a "frontone siriano". Qui, però, si enfatizza molto di più la verticalità della nicchia. La nicchia sormontata da "frontone siriano" vanta una speciale fortuna nella Tarda Antichità, trasferita a sinagoghe e chiese della Siria. Un primo esempio apparteneva alla seconda sinagoga di Nabratein (ca. 250-306 d. C.). In Nord Africa continua la forte tradizione alessandrina; almeno per i secoli II e III d. C. e si utilizzano magnifiche "serliane" ad "arco siriano" all'interno di diverse case della Cirenaica. La "serliana" viene utilizzata anche nell'architettura monumentale africana; conosciamo almeno due esempi di questo periodo: la porta di Tebursuk o Thibursicum Bure (ca. 200 d. C.) e il notevole esempio delle Terme di Caracalla (fine sec. II - inizio sec. III d. C.), tradizionalmente chiamate Bagno Antonino o Licino (di Gallieno), in Dougga. Avevano ragione Palladio ed altri nelle loro ricostruzioni di terme - come quelle di Diocleziano a Roma - con "serliane"? In Occidente, durante il periodo severo sono scarsi gli esempi di strutture che ci interessano e non identifichiamo alcuna "serliana". Forse questo è dovuto a un costante riutilizzo di spazi, con conseguente distruzione di edifici precedenti. Inoltre, poiché i prospetti conservati sono pochi e l'interpretazione delle fondazioni difficilmente può garantire la presenza di soluzioni decorative, la scenario che abbiamo è molto limitata.

Per quanto riguarda l'iconografia, la presenza della "serliana", con o senza frontone, "siriano" o no, è travolgente nella numismatica durante il periodo severo e fino all'abolizione della coniazione locale dopo la morte di Gallieno nel 268 d. C. quando detto motivo scompare completamente dalle monete, anche rimane anche in altri medi simili come la toreutica. Le principali novità si trovano in: la moltiplicazione delle monete coniate con la "serliana" o il "frontone siriano" anche in periodi molto brevi, ma sempre nella zona orientale, fatta eccezione dell'ambigua rappresentazione nella moneta di Salonina (r. 253-268) coniata a Colonia, con la figura di Segetia; la rappresentazione più o meno verista e quella del tempio di Baalbek; impiego di versi più spettacolari, con panoramiche e templi visto "a tre quarti"; la proliferazione di altre divinità orientali, oltre Tyché, con culto più o meno diffuso; e la presenza dell'imperatore anche sul retro e come partecipante attivo nel culto. Le novità indicate sembrano rispondere ad un desiderio di collegare la figura imperiale con il sacro -con la partecipazione diretta, come nei casi di Caracalla, Alessandro Severo, Volusiano, Valeriano e Gallieno- e le formule architettoniche già stabilite, ma con un trattamento teatrale sempre più spettacolare: il tipo di prospettiva, innovazioni tipologiche come i tre archi sulla facciata (all'età di Eliogabalo), assunzione del tempio con "frontone siriano" in complessi più ricchi -come templi con *peribolos* con bosco sacro - ripetuti in abbondanza. Imperatori come Eliogabalo, nonostante il suo breve regno, rendono tutto il sostegno possibile per

la visualizzazione dei culti orientali, e sicuramente, nuove formule visive legate ad esso. La glittica offre un anello conservato nella Staatliche Münzsammlung di Monaco sicuramente del sec. III d. C. con una gemma in cui una variazione della “serliana” (sostituisce l’arco a tutto sesto da un arco a mitra) è rappresentata, ospitando la figura di Giove in trono di profilo, a quanto pare ispirato da una moneta di Gordiano III (r . 238-244) coniata a Bruzus (Asia). Questo periodo solleva gravi difficoltà per l’analisi dei motivi come la “serliana” nella scultura, per causa della dubitosa datazione di quasi tutte le opere a rivedere, tra i sec. II o III d. C. Il problema riguarda le opere galliche e ispaniche che abbiamo discusso nel periodo antonino nonché altre minorasiatiche e siriane. Per quanto sappiamo, possiamo immaginare che nel sec. II d. C. in Oriente e in Occidente, vi è una marcata tendenza al dettaglio volumetrico negli elementi architettonici illustrati e nelle figure allegate. Nonostante, in Occidente, come per esempio in Clunia, le rappresentazioni sembrano meno raffinate a causa delle influenze pre-romane. Nel sec. III d. C. l’Oriente inizia molto più veloce e più chiaramente una semplificazione delle forme, a tutti i livelli, che prefigurano l’arte tardoantica. In Occidente, nello stesso secolo la semplificazione è iniziata prima nella figura umana e poi in architettura. In Asia Minore, diverse città di Frigia offrono un ricco repertorio di rilievi dai sec. II e III d. C. in cui il “frontone siriano” accompagna la “porta simbolica” o la figura del defunto. Si registra l’uso di tali sistemi almeno in Aizanoi (Cavdarhisar), Pessinus (Ballhisar) e Kotiaion (Kütahya). In Afrodisia, vari sarcofagi utilizzano nel suo fronte la “serliana” ad “arco siriano”. Il più importante esempio del periodo corrisponde al rilievo occidentale conservato in un sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, prodotto a Salona alla fine del sec. III d. C., con due grandi nicchie distile a “frontone siriano” nel fronte e nel laterale dell’opera; esempi che potrebbero influire in un sarcofago di piombo con “frontoni arcuati” trovato a Viminacium (Moesia Superior). La toreutica del periodo è particolarmente ricca di esempi, soprattutto nei sarcofagi plumbei della zona di Tiro, dove la “serliana” ad “frontone siriano” in frontespizio tetrastilo è usata frequentemente. Il “frontone siriano” è usato in placchette votive di origine poco chiara, forse collegata con Oriente – specialmente nel caso di rappresentazioni di divinità come Giove Dolichenus – e trovate in Germania, Dacia e Raetia, in contesti solitamente associati all’esercito.

In conclusione, durante questo periodo si fanno opere basate sullo sviluppo effettuato nel periodo antonino o si terminano scenografie già iniziate come Baalbek. Le innovazioni sono di solito limitate alla realizzazione della “serliana” e il c.d. “arco siriano” a strutture sempre più monumentali, con alcune nuove tecniche e soluzioni compositive planimetriche, coinvolgendo la “serliana” in veri complessi urbanistici. Inoltre, aumenta il trasferimento dei modelli tra ambiti templari e funerari. Nonostante, l’uso di questi motivi è limitato a quattro aree chiave. Come sempre, sono l’Asia Minore e la Siria, il Nord d’Africa, e timidamente alcuni posti dell’area occidentale dell’Impero. Dati i pressanti problemi dell’Impero, in una situazione molto più pericolosa di quell’età d’oro antonina, culti orientali di carattere soteriologico e di solito legati alla monarchia e all’esercito, come dimostrano Eliogabalo e Caracalla, imperatori che anche hanno una intensa produzione numismatica legata alle divinità orientali e a motivi come la “serliana” a “frontone siriano”. Questo crea un terreno fertile incline all’uso dell’architettura come elemento di legittimazione, un fenomeno che viene sottolineato durante l’anarchia militare e spiegherebbe l’accento sulla numismatica. Tuttavia, si creano nuove soluzioni come il “frontone siriano” a tre archi e la scala e lo sviluppo urbano sono magnificati, com’è anche evidente in Baalbek e altri templi di Siria. Allo stesso tempo, composizioni come la “serliana” e il “frontone siriano” invadono sempre con più vigore l’edilizia pubblica, in scenografie monumentali che occupano stadi e teatri. Complessivamente, è sottolineato nell’iconografia il rapporto dei motivi con religioni orientali e anche con la figura imperiale, fenomeno che rappresenta la nascita di una tradizione che godrà di una fortuna speciale nella Tarda Antichità. Per quanto riguarda le forme e composizioni, è iniziata una tendenza di semplificazione, che sarà la nota dominante dal sec. III d. C. in avanti, anche se è

legata a un decorativismo che sottolinea la incertezza architettonica in esempi come i sarcofagi di piombo. La difficoltà principale del periodo è arrivare a una datazione precisa dei rilievi in pietra, sarcofagi di piombo e placchette votive perché composizioni molto simili sono utilizzate durante i sec. II e III d. C. e in alcuni casi raggiungono il sec. IV. Per tutto questo, tali esempi si potrebbero studiare nella stessa sezione. Siamo riusciti ad aggiornare ed ampliare l'elenco di esempi importanti per il tema di studio in modo molto significativo, ma in ulteriori lavori sarà necessario approfondire la loro interpretazione iconografica e soprattutto nei percorsi di produzione e diffusione delle opere e motivi.

APENDICE 1

La Tarda Antichità (fine sec. III – sec. VII d. C.) è un momento in cui le inerzie classiche convivono con lo scioglimento della sintassi e il vocabolario architettonico tradizionale. Durante tutto il periodo si riconsiderano i precedenti severi e dell'Anarchia Militare e i complessi dominati dalla “serliana” sono un punto importante di riferimento. Inoltre, l'immagine imperiale, di forte carattere militare e intimamente legata con la divinità e con colti orientali, si assume pienamente come una metafora della –presunta – potente e indistruttibile unità dello Stato divinamente sancita. Entrambe circostanze convergono nella creazione di accampamenti militari con spazi di culto imperiale, come quello di Palmira (fine sec. III d. C.) e le magne residenze come il Palazzo di Diocleziano a Spalato (fine sec. III - inizio sec. IV d. C.). Altre residenze potrebbero considerare il riferimento imperiale per costruire simili scenografie, almeno ipoteticamente, attraverso tutto l'Imperio dal palazzo di Galerio a Romuliana Felix (dal 289 d. C.) a Piazza Armerina (primo quarto sec. IV d. C.), il Palazzo di Cercadilla a Cordoba (sec. IV d. C.) o la Villa di Materno a Carranque (sec. IV d. C.). La “serliana” si applica anche negli archi onorari come il triple arco dedicato a Costantino a Tolemaide (311-312 d. C.) e quello di Teodosio I nel suo foro a Costantinopoli (r. 378-395 d. C.). La “serliana” viene introdotta anche nell'atrio di chiese monumentali, come San Lorenzo a Milano, chiesa palatina di Teodosio I (fine sec. IV d. C.), e nel battistero della Cattedrale di Napoli (sec. IV-V d. C.). Se gli spazi di manifestazione del potere sono spesso accompagnati dalla “serliana”, non è inferiore il suo ruolo nell'iconografia imperiale. Il suo esempio principale della Tarda Antichità è il celebre Disco o *Missorium* di Teodosio (388 d. C.), in questo contributo per la prima volta spiegato come un link in una serie di rappresentazioni nella quale si inseriscono la Spada di Tiberio, il Corridoio delle Aquile della Domus Aurea, l'importantissima stele di Clunia e tanti esempi di numismatica e sarcofagi di piombo, che cristallizzano in una rappresentazione saggia che incorpora tutte queste tradizioni militari, sacri, funerali, commemorative e di eroizzazione. La rilevanza della “serliana” in queste rappresentazioni è evidente, favorita dalla rivalutazione delle composizioni in triade; tali composizioni, a volte modificati (come arcata tripla o altre variazioni) vengono utilizzati almeno da Diocleziano (r. 284-305), Teodosio (r. 378-395), Giustiniano (r. 527-565) e Eraclio (r. 610-641). Esempi fondamentali di successo della “serliana” –a “arco siriano” – sono l'Avorio Lampadii (ca. 400 d. C.) e gli Piatti di Davide del regno di Eraclio. Com'è prevedibile, c'è stato un significativo trasferimento della “serliana” alle chiese e all'ambito ebraico. Nelle prime, il motivo di solito eseguito in funzione di diaframma come cancello di altare o *pergula*, come il *fastigium* ipotetico di Costantino a San Giovanni in Laterano, il cancello di altare nel Sacello di San Prosdocimo (s. VI) a Santa Giustina in Padova, fino ad esempi medievali come quello a San Martino di Spalato (sec. XI). Rappresentazioni come quella della Patena di Riha o della Comunione degli Apostoli (s. V d. C.) potrebbero essere la trascrizione di tali soluzioni. Anche la “serliana” – o elementi frutto della sua metamorfosi – monumentalizzarono chiese in modo sontuoso e scenografico come Santa Croce in Gerusalemme di Roma (metà sec. IV d. C.) e complessi come San Simeone Stilita (seconda metà s. V d. C.), oltre a molte altre chiese a Siria. Nelle sinagoghe è abbondantemente usata la “serliana” nei sec. IV-VI d. C., spesso ad “arco

siriaco” e sormontata da frontone nelle facciate, nella nicchia della Torah e nei mosaici raffiguranti questo spazio o il sancta sanctorum del tempio di Gerusalemme, come ripetuto nell’iconografia funeraria, per esempio nella necropoli di Bet Shearim.

Nella Tarda Antichità la “serliana” viene gradualmente sostituita dalla triple arcata, che è integrata negli stessi ambienti e nell’iconografia della sua predecessora. Un’evidenza che invita a pensando a questa sostituzione è che molti di questi archi eseguono le stesse funzioni della “serliana”, e hanno una campata centrale più larga e più alta delle laterali, anche se è possibile che entrambi i regimi semplicemente rispondono ad un interesse costante per composizioni a triade. L’arcata tripla e altre combinazioni di “arco siriaco” sono utilizzati in innumerevoli esempi, tra i quali si deve sottolineare l’inclusione nel frontone in casi come il mosaico di Tabarka (s. IV d. C.) – area dove viene utilizzato anche l’arco tripla in un loggia nella rappresentazione di una villa – e nella rappresentazione musiva del *Palatium* di San Apollinare Nuovo di Ravenna (s. VI d. C.). Una spettacolare arcata tripla svolge la funzione della *pergula* e presiede il centro di Santo Stefano Rotondo a Roma (c. 468-483), dove sorgeva un trono simbolico. La “serliana” sopravvive in mosaici come quelli di San Giorgio Rotondo a Salonico (s. VI), dove articola un’*esedra* a conchiglia, come secoli prima avrebbero potuto accaduto ad Alessandria. Modelli simili pervadono l’arte islamica, come ad esempio la “serliana” ad “arco siriaco” nel mosaico della Grande Moschea di Damasco (completato nel 705); altre soluzioni di “arco siriaco” ed arcata tripla godono di grande popolarità nei castelli omayyadi. Un curioso esempio di “serliana” in sequenza ad “arco siriaco” decorava l’interno del tamburo della cupola sul *frigidarium* del Castello di Khirbat al-Mafjar (c. 743-744 d. C.). L’arcata tripla ad arco centrale maggiore e con connotazioni di prestigio è utilizzata almeno dal sec. VI a Bisanzio, dove si suggerisce anche una sequenza di “serliane” nell’*opus sectile* dell’abside di Santa Sofia, e gli edifici come il Battistero Neoniano di Ravenna. È utilizzata nell’ambito mediterraneo fino a esempi così importanti come la facciata principale della Grande Moschea di Damasco, che può essere interpretata come metamorfosi e semplificazione di schemi come quello del mosaico del *Palatium* di San Apollinare Nuovo. Nella Hispania visigotica anche l’arcata tripla guadagna terreno, seppure persistano alcune semplificazioni e sopravvivenze del c.d. “arco siriaco”. Nell’arte asturiana del sec. IX potrebbero essere inclusi in questa sezione perché è il canto del cigno dell’antichità in Europa e presenta le sopravvivenze dell’arcata tripla più complete nelle aree palatali e nelle chiese, tra cui il Palazzo di Santa Maria del Naranco è l’opera più rappresentativa.

APENDICE 2

Interpretiamo il Medioevo come una diffusa Antichità nella quale il prestigio della città classica risulta fondamentale, collegata con i processi iniziati nella Tarda Antichità, ma sottomessa ad una costante serie di metamorfosi e manipolazioni formali e simboliche. Per quello, la grande protagonista sarà di nuovo l’arcata tripla, anche, sorprendentemente, individuiamo alcune chiare sopravvivenze della “serliana”. Queste sono la *pergula* di San Martino di Spalato (sec. XI), con la “serliana” ad “arco siriaco” sormontato da frontone; la rappresentazione della Chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli nell’*Omelia* di Jacopo Kokkinobaphos (c. 1100-1150), sulle cui architravi laterali sono collocati timpani a conchiglie; alcune miniature del Libro delle Pericopi di Salisburgo (ca. 1020) e i Vangeli di Enrico III (r. 1017-1056); varie copie di miniature dell’*Exultet* (sec. X-XI) di Italia meridionale; le facciate di Saint Gilles du Gard (sec. XII), Saint Trophime d’Arles (sec. XII) e la cattedrale di Civit  Castellana (ca. 1210), con “serliane” un po’ alterate ma sicuramente prendendo antichi riferimenti; le porte di bronzo (ca. 1195) all’interno del Battistero di San Giovanni in Laterano a Roma, con l’allegoria della Chiesa in trono; l’Arco Romano di Capua (tra il 1234 e 1239-1240), con rappresentazioni dell’imperatore Federico II in trono; la suddivisione

pittorica del Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305); e alcune tombe di Padova e Verona (seconda metà del Trecento). Il disegno elementare della sezione di molte chiese e le loro rappresentazioni potrebbe influenzare la conservazione del motivo.

L'arcata tripla e ritmi classici molto simili alla "serliana" sono utilizzati generosamente durante tutto il Medioevo e preferibilmente legati ad ambienti sacri e di manifestazione del potere. In tali contesti spunta l'arte di al-Andalus, sfruttando l'arcata tripla nei sec. IX-X e combinata con la *qubba* almeno fino al Trecento, fornendo un importante paradigma per l'architettura del potere in Europa, che forse ispirò architetture come quelle della Madonna del Cancelliere Rolin di Jan van Eyck (1435-1436). L'eredità medievale era anche di grande rilevanza per l'architettura rinascimentale, come indicato nei commenti di Serlio sulla "serliana" nel suo *Quarto Libro* (Venezia, 1537), dove manifesta il debito delle sue formulazioni d'accordo con la tradizione veneta. L'arte tardogotica, a volte senza bisogno di riferimento classico neanche d'influenze italiane, è stata in grado di trovare soluzioni come la "serliana" in ambiti così creativi e innovativi come Valencia, dove spunta l'esempio del portico dell'Almudin (1497-1498).

APENDICE 3

L'evoluzione architettonica da tradizioni medievali e un tentativo di recuperare il vocabolario classico e la sua sintassi, potrebbero giustificare il risorgimento della "serliana" nel Rinascimento. Nonostante, possiamo chiedere se bastava la tradizione costruttiva e innovativa medioevale o se, al contrario, era necessario un impulso di esempi concreti attraverso lo studio antiquario. In tale caso, dovremmo anche identificare antichi edifici con "serliana", ancora rimasti visibili nel Quattrocento e nel Cinquecento. Come abbiamo dimostrato, possiamo parlare di una convergenza dei due fatti, dato che la tradizione medioevale forniva soluzioni e risposte alle stesse funzioni valide anche al Rinascimento, che a sua volta si arricchì dello studio antiquario per il recupero del vocabolario e della sintassi classica, come nelle origini della "serliana" Roma aggiunse il proprio sfondo architettonico ma ricorse anche alle tradizioni tardoellenistiche. Nel Rinascimento almeno si conosceva la sorgente dell'Acquedotto di Adriano ad Atene, il Pantheon, l'Arco di Orange, il Ninfeo Maggiore di Formia, il Tempietto sul Clitunno presso Spoleto, il Palazzo di Diocleziano a Spalato e sicuramente esempi numismatici, avori e altre opere iconografiche; come anche la maggior parte degli esempi citati medioevali. Oltre a continuare e a migliorare tradizioni medievali, e ispirato da esempi classici, il Rinascimento fu in grado di portare la propria creatività per sviluppare una vasta gamma di varianti e "licenze" della "serliana" entrambi sec. XV e XVI; e anche ricreato l'Antichità a piacere, come mostrano chiaramente alcuni disegni e ricostruzioni come la Basilica di Massenzio/Costantino, alcuni mausolei della Via Apia dal Pirro Ligorio, le Terme di Diocleziano o rivisitazioni di monete nell'affresco che rappresenta un ponte fantastico nella Camera dell'Adrianeo a Castel Sant'Angelo in Roma.

In generale, si osserva un trasferimento della "serliana" dal campo religioso all'area civile che inizia alla fine del Quattrocento; poi il trasferimento sarà reciproco. Quasi tutti gli architetti hanno utilizzato la "serliana", ma si deve sottolineare il ruolo innovativo di Bramante, e Palladio e Serlio come grandi divulgatori del motivo. Per quanto riguarda l'uso simbolico della "serliana", il processo sarebbe associato con il trionfo della religione cattolica, soprattutto nelle proposte del cantiere di San Pietro e la Sala Regia, o l'affresco dell'Incendio del Borgo, dal Raffaello, tra tante altre proposte. Poi configura alcune pietre miliari del linguaggio imperiale, tra i quali il Palazzo di Carlo V a Granada. Entrambi i codici giungono ad un equilibrio instabile nell'affresco accanto a una finestra della Stanza di Costantino in cui il papa e l'imperatore sono confrontati dalle rispettive "serliane" ad "arco siriano", da Giulio Romano. Tutta l'aristocrazia italiana, in particolare l'intorno

papale e i grandi signori di Firenze, Venezia, Mantova e Genova competerono per promuovere le chiese, possedere i palazzi più sofisticati e le soluzioni più innovative in un lungo processo di speculazione antiquaria, utilizzato anche, a scala minore, nelle tombe. Le autorità civili, come a Vicenza, ricorsero alla prestigiosa trifora, soprattutto d'accordo con interpretazioni così versatili come quelle del famoso Palladio, che legò il suo nome al motivo nella loggia del Capitaniato. La "serliana" prese un posto di primo e decisivo livello, e incluso si manipolarono prospettive di rappresentazioni numismatiche per renderla visibile.

La Spagna fornisce nel Quattrocento spunti fondamentali per l'architettura del potere mediante la gestione della trifora combinata con la *qubba* e altri schemi; il foco valenciano porta un esempio unico di strana "serliana" tardogotica nel portico dell'Almudín. Nel Cinquecento anche la Spagna si colloca all'avanguardia d'Europa in un dialogo con le ultime tendenze italiane, in particolare con la "serliana" impiegata in ambienti domestici da esempi come il castello-palazzo di La Calahorra (1508-1512), contemporaneo d'innovazioni introdotte dal Bramante nel Ninfeo di Genazzano e la Sala Regia, e unifica le sue caratteristiche principali: uso di diaframma praticabile al livello dello spettatore, e sottolineando l'asse di una sala di rappresentazione del potere, allegando un ambito rettangolare con uno quadrato (trascrizione della *qubba*?), e con un componente decorativo araldico molto importante, a cui è rivolta particolare attenzione nell'architettura spagnola. La "serliana" entra in un'altra produzione tipicamente spagnola, la pala d'altare monumentale (*retablo*), lungo tutto il Cinquecento. Serve anche come scenografia per imponenti tombe, le prime importate da Genova e realizzate da Diego di Siloé. Autori come quest'ultimo, con un'importante formazione italiana, ottennero nuove soluzioni nei *retablos* e complessi monumentali; spunta il suo disegno che unisce la "serliana" con le scenografie più attuali e con un arco di possibile influenza andalusina. Il Palazzo Vich a Valencia (ca. 1526-1527), fu così innovativo per il periodo come La Calahorra per il suo tempo. La novità principale sta nel conoscere le ultime tendenze della scuola romana sulla "serliana" e l'architettura domestica di articolazione di cortili e facciate, che aggiunge l'insolita gestione del c.d. "arco siriano" e la tradizione vernacolare valenciana. Altra importante novità si pone in generale in tutto il palazzo di Carlo V, traduzione di molti concetti che in Italia non furono portati alla realtà. La facciata sud presenta una delle prime "serliane" come finestra monumentale (progetto del Machuca ca. 1528, completato tra il 1548 e il 1555), lavorando sul c.d. "arco siriano" e come parte di una complessa iconografia imperiale. Una delle prime "serliane" dipinte in Spagna è anche legata a questo contesto, nella stufa o Peinador de la Reina nei "cuartos nuevos" ai Palazzi Nasridi dell'Alhambra, fatta nel 1537 da artisti italiani sotto la supervisione del Machuca. In Spagna gioca anche un ruolo importante la influenza del Serlio, soprattutto dopo la traduzione e la pubblicazione dei suoi libri III e IV a Toledo nel 1552, anche se questo influsso non è necessario per spiegare creazioni audaci come quelle di Berruguete e Vandelvira, tra tanti altri. Il primo fece il gruppo della Trasfigurazione sulla sedia arcivescovile del coro di Toledo. Il gruppo è abbracciato da un "serliana", che enfatizza il "trono" del Primato di Spagna e visivamente si collega con il rosone occidentale del duomo, possibilmente facendo una citazione audace alla Sala Regia del Vaticano. Il Vandelvira fu autore delle più belle varianti di "serliana" nella cattedrale di Jaen. Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera finiscono il ciclo imperiale con le numerose "serliane" del Monastero di El Escorial, applicazione all'immagine del potere che continua con lavori così sconosciuti come l'interessante porta della Cittadella di Perpignan (1577) del regno di Filippo II. Molti altri interventi effettuati in Spagna la fecero diventare un terreno fertile per la "serliana", con implicazioni nell'argenteria, come la tipologia di ostensorio ispanico (*custodia de asiento*). Al centro di questa speculazione architettonica Juan de Arfe lascia l'ultimo trattato di architettura rinascimentale in Spagna, *De varia conmensuración para la esculptura y arquitectura* (1585), che comprende ciò che oggi chiamiamo "serliana" tra le tre "forme" o "invenzioni" per "osservare il decoro dell'architettura" degli antichi Greci e Romani.

CONCLUSIONI GENERALI

In sintesi, per quanto sappiamo finora, la “serliana” nasce nella tradizione classica nel sec. I a. C. nell’ambito tardo ellenistico e si evolve attraverso la convergenza delle tradizioni di questo contesto, con un desiderio di innovazione dell’architettura romana e grazie alle sue capacità tecniche e di design. Se in un primo momento l’uso della “serliana” è stato limitato ad ambienti e facciate interiori, progressivamente per azione di Occidente diventa parte del frontespizio dei templi e monumenti pubblici, con particolare sviluppo in Oriente. In questa zona raggiunge le sue più monumentali ed innovative soluzioni nei periodi antonino e severo. Parallelamente, inizia il suo ruolo protagonista nei grandi complessi urbanistici, che culmina nella Tarda Antichità in soluzioni grandiose ma che non hanno continuità. Sopravviverà nonostante la “serliana” nelle chiese con soluzioni come la *pergula* e nell’iconografia di tradizione secolare. Infatti, nel Medioevo la “serliana”, anche limitata ad esempi specifici, persiste, anche se dalla Tarda Antichità la protagonista sarà la loggia o arcata tripla. Lo sviluppo delle tradizioni medievali in confluenza con interessi antiquari e il recupero del vocabolario classico e la sua sintassi permettono una nuova età d’oro della “serliana” in tutte le sue possibili varianti e con grande creatività nel proporre edifici fantastici e “licenze”, a volte in competizione o miscelazione con il “motivo trionfale” o la “travata ritmica”. L’Italia è stata la protagonista fondamentale del processo e ha avuto un’influenza decisiva sulla Spagna, ma quest’ultima avrebbe raggiunto nel Cinquecento proprie soluzioni originali e dello stesso livello innovativo italiano.

La “serliana” è stata scelta nel corso della storia, eventualmente, per il suo forte impatto visivo e che si traduce in un sistema ubbidiente a una gerarchia, monumentale e molto versatile a livello compositivo e funzionale. È anche una struttura di forme elementari ma complessa in modo costruttivo e che può essere utilizzata per potenziare scenografie dove il componente monumentale è utile, in quanto perseguono la manifestazione della potenza. Questo ruolo nella c.d. “architettura del potere” o semplicemente, architettura di prestigio, è abbastanza chiaro dai primi edifici e iconografie, sia per sottolineare la monumentalità di spazi sacri, pubblici o privati, ambienti funerari o qualsiasi architettura, così come la raffinatezza e la capacità costruttiva dei suoi promotori, la dignità della saga, il filoellenismo, la magnificenza della città, la gloria dello Stato o l’importanza o sacralità dell’imperatore.

Infine, riassumiamo i principali contributi della nostra ricerca nei seguenti punti:

- 1.- Elenco attualizzato e più completo di “serliane” realizzato finora, con l’inclusione del più ampio repertorio numismatico sul tema.
- 2.- Studio complessivo e critico della “serliana” e motivi affini nell’Antichità, il Medioevo e il Rinascimento, attraverso una selezione di esempi in tutti i formati possibili (architettura e iconografia).
- 3.- Spiegazione e revisione aggiornata della terminologia.
- 4.- Inclusione e spiegazione della “serliana” all’interno dei progressi dell’architettura romana, con attenzione alle fonti scritte (Vitruvio, Plinio), all’architettura e all’iconografia.
- 5.- Individuazione delle principali aree di origine e di sviluppo della “serliana”, avanzamenti formali e tecniche che in essa si sono avuti.

- 6.- Spiegazione delle cause e dei risultati dei processi d'innovazione architettonica, in linea con le tradizioni romane e con il filoellenismo. Ipotesi sui percorsi di trasmissione.
- 7.- Dimostrazione dell'arrivo della "serliana" a Hispania molto prima che il Disco di Teodosio, ipoteticamente nel sec. II d. C.
- 8.- Spiegazione della Spada di Tiberio, il Disco di Teodosio e molti altri esempi iconografici dal loro ruolo nelle tradizioni romane costruttive e rappresentative.
- 9.- Indagine nelle funzioni e nelle implicazioni simboliche della "serliana" nell'architettura reale e nell'iconografia.
- 10.- Ipotesi sul ruolo dell'architettura effimera nello sviluppo della "serliana".
- 11.- Ipotesi sul ruolo dell'architettura militare in epoca romana per la diffusione della "serliana".
- 12.- Critica dello status della "serliana" nella Tarda Antichità e panoramica dei suoi processi di trasferimento e metamorfosi.
- 13.- Dimostrazione della sopravvivenza della "serliana" nel Medioevo e il suo rapporto con l'architettura e l'iconografia del potere.
- 14.- Analisi dell'arcata tripla come un possibile sostituto per la "serliana" nella Tarda Antichità e nel Medioevo.
- 15.- Commento critico dei disegni tardo medioevali e rinascimentali sulla "serliana" e la sua relazione con lo studio dei monumenti antichi come fonti per l'architettura.
- 16.- Identificazione di esempi e commento critico sullo stato della "serliana" nell'Italia del Quattrocento.
- 17.- Identificazione e commento critico di esempi paradigmatici di "serliana" nel Cinquecento italiano, con particolare attenzione alle innovazioni del periodo e ai trasferimenti tra ambito religioso e domestico.
- 18.- Analisi delle confluenze della "serliana" tra Italia e Spagna, e studio dell'evoluzione del soggetto in quest'ultima area. Dimostrazione delle novità proprie dell'ambito ispanico.

Diciotto punti che speriamo siano sufficienti per ottenere la "maggiore età" ricercatrice e, con essa, le insegne del dottorato davanti a quest'onorevole Commissione, Rettore, Collegiali e attento Pubblico.

CONCLUSIONS

In summary, as far as we know thus far, the so-called ‘Serliana’ appears in the 1st Century B. C. in late Hellenistic culture, and evolves through the convergence of artistic traditions from the late Hellenistic period and the innovative spirit of Roman architecture, its technical developments and adaptability to a variety of projects. Even though the use of the ‘Serliana’ was first limited to interior spaces or inner facade walls, the western adaptation of the motif included its inclusion on the front of temples and public buildings, particularly so in the East. It is indeed in the eastern area of the Roman Empire that this architectural motif reaches its most monumental and innovative uses, under the Antonine and Severan dynasties. At the same time, the ‘Serliana’ is widely employed in great urban developments through the Late Antiquity, reaching grandiose solutions, although they will not be used after this period. The motif will nonetheless survive and appear in church building, in the shape of *pergulae* and in secular iconography. During the Middle Ages, the ‘Serliana’ continues to be employed, albeit limited to punctual examples, and it is the triple arcade adaptation which will be mainly used since Late Antiquity. The development of medieval traditions, together with an interest for the Antique and the recovery of classical vocabulary and syntax, brought forward a new Golden Age for the ‘Serliana’, in all its possible variants, and with great creativity when it came to designing fantastic architectures and free-spirited buildings, at times competing and at times blending with the triumphal motif or the rhythmical architrave. Italy was the main actor in this process, and it had a decisive influence in Spain, but in the Sixteenth Century the latter would develop its own original solutions and ideas, reaching the same innovative level as Italy.

The ‘Serliana’ was chosen as a motif throughout History for a number of reasons; possibly because of its strong visual impact and because of its monumental, qualifying and hierarchical character as well as its versatility in terms of composition, and the fact that it is simple in form but constructively complex, and it can lend itself to be used as a frame for iconographic purposes, particularly those in which it is useful to have a monumental component, such as when the idea of power is represented. Its role within ‘Power Architecture’ or its use to emphasize the prestige of a particular building, is clear from the very first preserved examples, built or represented, be it to enhance the monumental character of public or private sacred or funerary spaces, or any other architecture, as well as the refinement of the patrons and their building power, the dignified character of their dynasty, the admiration for the Hellenic legacy, the magnificence of the city, the glory of the State, or the importance or sacred nature of the Emperor.

Finally, we list below the main contributions included in this doctoral thesis;

1. An updated list of all examples we have been able to identify thus far, including the most complete iconographic and numismatic catalogue of images featuring the ‘Serliana’.
2. A critical overview of the use of the ‘Serliana’ and similar motifs through Antiquity, Middle Ages and the Renaissance, including examples in as many different formats as possible (architecture and iconography)
3. Discussion and updated review of the terminology.
4. Inclusion and explanation of the ‘Serliana’ within the advances of Roman architecture, with special attention to written sources (Vitruvius, Pliny), buildings and iconography.

5. Identification of the main areas where the 'Serliana' originated and developed, and the formal and technical advances produced in each of these locations.
6. Explanation of the causes and the consequences of the processes of architectonic innovation in line with Roman traditions and admiration for Hellenistic culture, and establishing a theory on possible transmission routes.
7. Proving that the arrival of the 'Serliana' in Hispania dates from around the II century AD, before the Missorium of Theodosius.
8. Discussion of the numerous iconographic examples, including the Sword of Tiberius and the Missorium of Theodosius, taking into account the links between Roman construction and figural, representative traditions.
9. Discussion of the functions and possible symbolic meaning in examples of the use of the 'Serliana' in real and figurative architecture.
10. Hypothesis on the role of ephemeral architecture on the development of the 'Serliana'.
11. Hypothesis on the role played by military architecture during Roman times on the spread of the 'Serliana'.
12. Review of the usage of the 'Serliana' in Late Antiquity and general overview of the processes of transfer and transformation.
13. Demonstration that the usage of the 'Serliana' continued through the Middle Ages, and its relationship with the architecture and iconography of power.
14. Analysis of the triple arcade as a possible replacement for the 'Serliana' in Late Antiquity and the Middle Ages.
15. Critical commentary of late medieval and Renaissance drawings depicting the 'Serliana', and its relationship with the study at the time of classical monuments as source for the architecture.
16. Identification of examples and critical commentary of the usage of the 'Serliana' in Quattrocento Italy.
17. Identification of paradigmatic examples and critical commentary of the usage of the 'Serliana' in Quattrocento Italy, with special attention paid to the innovations of this period and the transfer between religious and domestic fields.
18. Analysis of the convergence of the 'Serliana' from Italy to Spain and evolution of the motif in the latter country. Demonstration of the specifically Spanish innovations.

BIBLIOGRAFÍA

Acidini Luchinat 2003 = C. Acidini Luchinat, *La cattedrale di Pistoia*, Milano 2003.

Ackerman 1963 = J. S. Ackerman, "Sources of the Renaissance Villa", en *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art* [Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art], II, New Jersey 1963, pp. 6-18.

Ackerman 1981 = J. S. Ackerman, *Palladio*, Madrid 1981 (1ª ed. inglesa 1966).

Adam 1990 = R. Adam, *Manuale di architettura classica*, Carnago 1994.

AGD = *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen*.

Älföldi 1935 = A. Älföldi, "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 50, 1935, pp. 3154.

Alföldy 1974 = G. Alföldy, *Noricum*, London 1974.

Alizeri 1877 = F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. Vol. V. Scultura*, Genova 1877.

Almagro-Gorbea 2000 = M. Almagro-Gorbea, *El disco de Teodosio*, Madrid 2000.

Almagro Gorbea 2004 = A. Almagro Gorbea, *Levantamiento arquitectónico*, Granada 2004.

Almagro Gorbea 2007a = A. Almagro Gorbea, "Los Reales Alcázares de Sevilla", *Artigrama* 22, 2007, pp. 155-185.

Almagro Gorbea 2007b = A. Almagro Gorbea, "El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano", en *Cristianos y musulmanes en la península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia* [XI Congreso de Estudios Medievales, León, 23-26 de octubre de 2007], pp. 333-365.

Almagro Gorbea 2013 = M. Almagro Gorbea, "Los palacios de pedro I. La arquitectura al servicio del poder", *Anales de Historia del Arte* 23, n. esp. (II), 2013, pp. 25-49.

Álvarez Martínez 1992 = J. M. Álvarez Martínez, "El templo de Diana", *Cuadernos de Arquitectura Romana* 1, 1992, pp. 83-93.

Alzinger 1974 = W. Alzinger, *Augusteische Architektur in Ephesos*, Wien 1974.

Amy, Seyrig 1936 = R. Amy, H. Seyrig, "Recherches dans la nécropole de Palmyre", *Syria* 17, 3, 1936, pp. 229-266.

Amy et al. 1962 = R. Amy, P. M. Duval, J. Formigé, J. J. Hatt, A. Piganiol, C. Picard, G. C. Picard, *L'arc d'Orange* («Gallia» XV Supplément), Paris 1962.

Angeli, Berti 2007 = F. A. Angeli, E. Berti, *Il Campus Lateranensis*, Roma 2007.

Arias 1960 = P. E. Arias, “Frontone”, en *Enciclopedia dell’arte antica classica e orientale* III, Roma 1960, pp. 744-749.

Arias Páramo 2008 = L. Arias Páramo, *Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana* [Anejos del Archivo Español de Arqueología 49], Madrid 2008.

Arias Páramo 2010 = L. Arias Páramo, “Procedencia original de las jambas de San Miguel de Liño. Reutilización de decoración escultórica de Santa María de Naranco”, *Territorio, Sociedad y Poder* 5, 2010, pp. 5-22.

Ashby 1904 = T. Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner* [Papers of the British School at Rome 2], Rome 1904.

Avi-Yonah 1930 = M. Avi-Yonah, “Three Lead Coffins from Palestine”, *Journal of Hellenic Studies* 50, 2, 1930, pp. 300-312.

Azcárate Ristori 1963 = J. M. Azcárate Ristori, *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*, Madrid 1963.

Bacchielli 1995 = L. Bacchielli, “Il santuario di Demetra e Kore nell’Agorà di Cirene durante l’età tolemaica”, en N. Bonacasa *et al.* (ed.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Roma 1995, pp. 128-135.

Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011 = A. Badie, J. C. Moretti, E. Rosso, D. Tardy, “L’ornementation de la frons scaenae du théâtre d’Orange: L’élévation de la zone centrale”, en T. Nogales, I. Rodà (eds.), *Roma y las provincias: modelo y difusión*, Roma 2011, vol. I, pp. 194-202.

Badie, Moretti, Tardy 2007 = A. Badie, J. C. Moretti, D. Tardy, “Pouvoir du théâtre et théâtre du pouvoir. Nouvelles recherches sur le théâtre d’Orange”, *Archéopages* [en línea], Août 2007, n. 19. En línea el 21/01/2011 [Consulta 20/12/2013], pp. 30-33.

Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006 = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano 2006.

Baldwin Smith 1956 = E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.

Ball 2000 = W. Ball, *Rome in the East. The Transformation of an Empire*, London-New York 2000.

Bango Torviso 1992 = I. G. Bango Torviso, “De la arquitectura visigoda a la arquitectura asturiana: los edificios ovetenses en la tradición de Toledo y frente a Aquisgrán”, en *L’Europe héritière de l’Espagne wisigothique* [Colloque International... 1990], Paris 1992, pp. 303-331.

Bango Torviso 2001 = I. G. Bango Torviso, *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI* [Summa Artis, vol. VIII-II], Madrid 2001.

Bango Torviso 1995 = I. G. Bango Torviso, “La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la antigüedad”, en *Astures. Pueblos y cultura en la frontera del Imperio Romano* [cat. exp.], Gijón 1995, pp. 107-187.

Bango Torviso 2012 = I. Bango Torviso, “711/842. Siglo y medio de la cultura material de la España cristiana desde la invasión. Musulmanes y cristianos determinantes de una mistificación “históricocultural” que no cesa”, *Anales de Historia del Arte* 22, n. esp. (II), 2012, pp. 57-90.

Barag, Wilkinson 1974 = D. Barag, J. Wilkinson, “The Monza-Bobbio-Flasks and the holy Sepulchre”, *Levant* VI, 1974, pp.179-187.

Barbet 1985 = A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les Styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985 (2^a ed. 2009).

Bardill 2012 = J. Bardill, *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, New York 2012.

Barkay 2000-2002 = R. Barkay, “The Emergence of the Syrian Arched Gable on Temple Façades”, *Israel Numismatic Journal* 14, 2000-2002, pp. 189-190.

Barrera 2000 = J. L. de la Barrera, *La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita*, Roma 2000.

Barssanti 1995 = C. Barssanti, “Il foro di Teodosio I a Costantinopoli”, en *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma 1995, pp. 9-50.

Bassani 2008 = M. Bassani, *Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, Roma 2008.

Bauchhenss 1984 = G. Bauchhenss, *Germania Superior. Denkmäler des Iuppiterkultes aus Mainz und Umgebung* [CSIR Deutschland II,3], Mainz 1984.

Becatti 1969 = G. Becatti, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina* [Scavi di Ostia VI], Roma 1969.

Benito, Bérchez 1987 = D. Benito, J. Bérchez, “Presencia del Renacimiento en la arquitectura valenciana: 1500-1570”, en V. Aguilera Cerni (coord.), *Historia del Arte Valenciano. Vol. 3. El Renacimiento*, Valencia 1987.

Bérchez 1982 = J. Bérchez, “El palau de l’Ambaixador Vich de València”, *Debats* 1, pp. 44-48.

Bérchez 1994 = J. Bérchez, “Arquitectura renacentista valenciana”, en J. Bérchez, F. Jarque (eds.), *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia 1994, pp. 27-114.

Bérchez 2000 = J. Bérchez, “Anónimo. Capitel del atrio del palacio del embajador Vich en Valencia”, en F. Checa (dir.), *Carolus* [Museo de Santa Cruz 6 octubre 2000 a 12 enero 2001], Toledo 2000, n. cat. 176, pp. 380-382.

Bertelli 1994 = C. Bertelli, “Storia di due città: Siena e Venezia”, en H. Millon, V. Magnago Lampugnani (eds.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994, pp. 373-398.

Bertotti Scamozzi 1780 = O. Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito nelle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1780.

Beschi 1998 = L. Beschi, "I disegni di Ciriaco: analisi di una tradizione", en G. Paci, S. Sconocchia, *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio* [Ancona, 6 – 9 febraccio 1992], Ancona 1998, pp. 83-102.

Blaauw 1994 = S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale I. Basilica Salvatoris. Sancta Mariae. Sancti Petri*, Città del Vaticano 1994.

Blaauw 1996 = S. de Blaauw, "Das Fastigium der Lateranbasilika: Schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma?", en B. Brenk (ed.), *Innovation in der Spätantike* [Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994], Stuttgart 1996, pp. 53-64.

Blaauw 1997 = S. de Blaauw, "Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross", en R. Colella, M. Gill, L. Jenkins, P. Lamers (eds.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, pp. 55-73.

Blaauw 2000 = S. de Blaauw, "Basiliche e liturgie", en S. Ensoldi, E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2010, pp. 226-229.

Blaauw 2001 = S. de Blaauw, "Imperial Connotation in Roman Church Interiors. The Significance and Effect of the Lateran *Fastigium*", en J. R. Bradnt, O. Steen (eds.), *Imperial Art as Christian Art, Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian* [Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia XV.1., 1999], Rome 2001, pp. 137-146.

Blázquez 1988 = J. M. Blázquez, "Los templos de Lixius (Mauritania Tingitana) y su relación con los templos de ciudades semitas representados en las monedas", *El estrecho de Gibraltar* [Actas del I Congreso Internacional] I, Ceuta 1988, pp. 529-561.

Boatwright 2000 = M. T. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, New Jersey 2000.

Borsi 1985 = S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.

Boscolo 1993 = S. Boscolo, *La cattedrale di Cività Castellana*, Roma 1993.

Bosque 1965 = A. de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIVme siècle aux Rois Catholiques*, Paris 1965.

Botti 1893 = G. Botti, *Notice des monuments expos s au Musée gr co-romain d'Alexandrie*, Alexandrie 1893.

Botti 1901 = G. Botti, *Catalogue des monuments expos s au Musée gr co-romain d'Alexandrie*, Alexandrie 1901.

Boucher 1991 = B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Bath 1991, vol. 1.

Bovini 1952 = G. Bovini, "Osservazioni sul frontone del 'Palatium' di Teodorico figurato del mosaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna", en *Festschrift für Rudolf Egger: Beitr ge zur  lteren europ ischen Kulturgeschichte* 1, Klagenfurt 1952, pp. 206-211.

Boyce 1937 = G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompeii* [Memoirs of the American Academy in Rome 14], Rome 1937.

Boyd 1978 = T. D. Boyd, "The Arch and the Vault in Greek Architecture", *American Journal of Archaeology* 82.1, 1978, pp. 83-100.

Braconi 2011-2012 = M. Braconi, "Una nuova lastra gradese con una singolare scena liturgica. Per una iconografia paleocristiana della consignatio", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 84, 2011-2012, pp. 121-154.

Brandenburg 2005 = H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout 2005 (1^a ed. alemana 2004).

Brandt, Steen 2001 = J. R. Brandt, O. Steen (eds.), *Imperial Art as Christian Art, Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian* [Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia XV.1., 1999], Rome 2001.

Breccia 1911 = E. Breccia, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée d'Alexandrie. Inscriptions grecques et latines*, Le Caire 1911.

Breitner 2011 = G. Breitner, "Die Bauornamentik von Felix Romuliana und das tetrarchische Bauprogramm", en G. von Bülow; H. Zabeck (eds.), *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im jetzigen Kaufe* [Akten des Internationalen Kolloquiums in Bruckneudorf vom 15. bis 18. Oktober 2008], Bonn 2011, pp. 143-152.

Brown 1940 = D. F. Brown, *Temples of Rome as Coin Types* [Numismatic Notes and Monographs 90], New York 1940.

Brown 1942 = D. F. Brown, "The Arcuated Lintel and Its Symbolic Interpretation in Late Antique Art", *American Journal of Archaeology* 46, 3, 1942, pp. 389-399.

Brubaker 2002 = L. Brubaker, "The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana", en A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Kelmann (eds.), *Byzantine Garden Culture*, Washington 2002, pp. 189-214.

Bruschi 1969 = A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969.

Bruschi 1996 = A. Bruschi, "Le idee del Peruzzi per il nuovo San Pietro", en C. Tessari (ed.), *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, Milano 1996, pp. 197-248.

Bruschi 1998 = A. Bruschi, "Brunelleschi a la nuova architettura fiorentina", en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 68-70.

Buddensieg 1965 = T. Buddensieg, "Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The History of a Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, pp. 44-65.

Bulic 1929 = F. Bulic, *Kaiser Diokletianus Palast in Split*, Zagreb 1929.

- Burn, Higgins, Walters, Bailey 1903 = L. Burn, R. Higgins, H. B. Walters, D. M. Bailey, *Catalogue of Terracottas in the British Museum*, London 1903.
- Burrell 2004 = B. Burrell, *Neokoroi. Greek Cities and Roman Emperors*, Leiden-Boston 2004.
- Burrell 2006 = B. Burrell, "False Fronts: Separating the Aedicular Facade from the Imperial Cult in Roman Asia Minor", *American Journal of Archaeology* 110, 2006, pp. 437-469.
- Burns 1993-1994 = H. Burns, "I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze", en F. P. Fiore, M. Tafuri (eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993-1994, pp. 330-357.
- Burns 1998 = H. Burns, "Leon Battista Alberti", en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana*, Milano 1998, pp. 114-165.
- Burns, Fairbairn, Boucher 1975 = H. Burns, L. Fairbairn, B. Boucher, *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard*, London 1975.
- Butcher 2003 = K. Butcher, *Roman Syria and the Near East*, London 2003.
- Butler 1903 = H. C. Butler, *Architecture and Other Arts. Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899-1900 II*, New York 1903.
- Butler 1907 = H. C. Butler, *Ancient Architecture in Syria II, Al Ammonitis*, Leyden 1907.
- Butler 1907a = H. C. Butler, "The Princeton University Archaeological Expedition to Syria", *Proceedings of the American Philosophical Society* 46, 185, 1907, pp. 182-186.
- Butler 1909 = H. C. Butler, "The Temple of Dushara, at Sî in the Haurân", *Florilegium Melchior de Vogüé*, Paris 1909, pp. 79-95.
- Butler 1916 = H. C. Butler, *Ancient Architecture in Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909. A6 Sî' (Seeia)*, Leyden 1916.
- Butler 1922 = H. C. Butler, *Sardis. Publications of the American Society for the Excavation of Sardis. I. The Excavations. I. 1910-1914*, Leyden 1922.
- Butler Murray 1917 = S. Butler Murray, *Hellenistic Architecture in Syria*, Princeton 1917.
- Bužančić 2009 = R. Bužančić, "Diocletian's Palace. Τοῦ Ἀσπαλάου κάστρον, ὅπερ παλάτιον μικρόν", en N. Cambi, J. Belamaric, T. Marasovic (eds.), *Diocletian, Tetrarchy and Diocletian's Palace on the 1700th Annivary of Existance*, Split 2009, pp. 235-278.
- Callegher 2008 = B. Callegher, "A Provincial Weight from after the Monetary Reform of 538 CE", *Israel Numismatic Research* 3, 2008, pp. 163-174.
- Calzona 2006 = A. Calzona, "Tempio/basilica e la "religione civile" di Alberti", en M. Bulgarelli, A. Calzona., M. Ceriana, F. P. Fiore (eds.), *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Milano 2006, pp. 64-97.

Cambi, Balamaric, Marasovic 2009 = N. Cambi, J. Belamaric, T. Marasovic (eds.), *Diocletian, Tetrarchy and Diocletian's Palace on the 1700th Anniverary of Existance*, Split 2009.

Camón Aznar 1945 = J. Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, Madrid 1945, t. 1.

Camón Aznar 1967 = J. Camón Aznar, *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. 17. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid 1967.

Canepa 2009 = M. P. Canepa, *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*, Berkeley 2009

Carbonell 1995 = M. Carbonell, “Antoni Agustí i la capella del Santíssim Sagrament de la catedral de Tarragona”, in M. E. Balasch (ed.), *Antoni Agustí. Bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn del marc socio-cultural de Catalunya en la seva època*, Tarragona 1995, pp. 217-248.

Carile 2012 = M. C. Carile, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto 2012.

Caristie 1856 = A. Caristie, *Monuments antiques à Orange, arc de triomphe et théâtre*, Paris 1856.

Carpenter, Bon 1936 = R. Carpenter, A. Bon, *The defenses of Acrocorinth and the lower town* [Corinth III, 2], Cambridge 1936.

Caspari 1916 = F. Caspari, “Das Nilschiff Ptolemaios' IV”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 31, 1916, pp. 1-74.

Cavallo 1994 = G. Cavallo, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994.

Cerepak 2008 = S. Cerepak, CERNITE ROBERTUM REGEM VIRTUTE REFERTUM. Die Barockausstattung von S. Chiara in Neapel als Medium zur Verherrlichung der mittelalterlichen Vergangenheit [tesis Mag. Phil., dirigida por M. V. Schwarz], Wien 2008.

Ceriana 2002 = M. Ceriana, “Osservazione sulle architetture plastiche”, en C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield (eds.), *Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Venezia 2002, pp. 111-146.

Checa Cremades 1997 = F. Checa Cremades, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid 1997 (1ª ed. 1992).

Chéhab 1934 = M. H. Chéhab, “Sarcophages en plomb du Musée National Libanais”, *Syria* 15, 1934, pp. 337-350.

Chilà 2013 = R. Chilà, “Castelnuovo, fortezza e residenza d'Alfonso il Magnanimo a Napoli (1442-1458)”, *Anales de Historia del Arte* 23, n. esp. (II), 2013, pp. 431-444.

Chrétien-Happe 2004 = I. Chrétien-Happe, “Les représentations de temples et sanctuaires sur les monnaies romaines de Décapole et d'Arabie”, *Syria* 81, 2004, pp. 131-146.

Chicharro Chamorro 2007 = J. L. Chicharro Chamorro (ed.), *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén 2007.

Christol 2005 = M. Christol, *Regards sur l'Afrique romaine*, Paris 2005.

Chueca Goitia 1995 = F. Chueca Goitica, *Andrés de Vandelvira arquitecto*, Jaén 1995.

Cirier 1986 = A. Cirier, *Le décor architectural des stèles funéraires gallo-romaines dans la région du Centre de la France* [Thèse de 3e cycle, Université de Paris I], Paris 1986.

Coarelli 1983 = F. Coarelli, "Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica", *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la république romaine*, Rome 1983, pp. 191-217.

Colecchia 2009 = A. Colecchia, "Santa Giustina", en G. P. Brogiolo, M. Ibsen (eds.) *Corpus Architecturae Religiosae Europaeae (saec. IV-X).II. Italia. I. Province di Belluno, Treviso, Padova, Vicenza*, Zagreb 2009, pp. 94-102.

Cómez 2012 = R. Cómez, "Reutilización de materiales antiguos en la arquitectura mudéjar sevillana", en A. Sousa Melo, M. Do Carmo Ribeiro (eds.), *História da construção os materiais*, Braga 2012, pp.77-88.

Conforti 1987 = "Architettura e culto della memoria: la committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X", en M. Fagiolo, M. L. Madonna (eds.), *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 603-628.

Cormack 1997 = S. Cormack, "Funerary Monuments and Mortuary Practice in Roman Asia Minor", en S. E. Alcock (ed.), *The Early Roman Empire in the East*, Oxford 1997, pp. 137-156.

Crema 1954 = L. Crema, *L'architettura romana* (Enciclopedia classica III, 12.1), Torino 1959.

Crema 1961 = L. Crema, "La formazione del «frontone siriano»", en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi I*, Roma 1961, pp. 1-13.

Creti 2012 = L. Creti (ed.), *La cattedrale cosmatesca di Cività Castellana* [atti di convegno a Cività Castellana, 18-19 settembre 2010], Roma 2012.

Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988 = M. Cruz Villalón, E. Cerrillo Martín de Cáceres, "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Anas* 1, 1988, pp. 187-203.

Crum 1989 = R. J. Crum, "'Cosmos, the World of Cosimo': The Iconography of the Uffizi Façade", *The Art Bulletin* 71, 2, 1989, pp. 237-253.

CSIR = *Corpus Signorum Imperii Romani*.

Cube 1906 = G. von Cube, *Die römische "scenae frons" in den pompejanischen wand-bildern 4 Stils*, Berlin 1906.

Czerner 2005 = R. Czerner, “Aleksandryjskie stylizowane trzy porządki architektoniczne”, en M. Chorowska (ed.), *Nie tylko Zamki*, Wrocław 2005, pp. 283-298.

Cardim Rivero 2002 = J. Cardim Rivero, “Edícula votiva”, en *Religiões da Lusitânia. Loquuntur saxa* [cat. exp.], Lisboa 2002, cat. 133, p. 466.

D’Aiuto 2008 = F. D’Aiuto (ed.), *El «Menologio de Basilio II»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. *Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, Città del Vaticano 2008.

Dalla Pozza 1966 = M. Dalla Pozza, “Elementi e motivi ricorrenti in Andrea Palladio”, *Bollettino CISA Andrea Palladio* 7, 2, 1966, pp. 43-58.

Davidson 1976 = B. Davidson, “The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III”, *The Art Bulletin* 58, 3, 1976, pp. 395-423.

Davies 1978 = G. M. Davies, *Fashion in the graves. A study of the motifs used to decorate the grave altars, ash chests and sarcophagi made in Rome in the early empire (to the mid second century A.D.)* [Tesis inédita, University of London 1978].

De Bellis 1996 = S. De Bellis, “Sur la typologie des triangles votifs du culte de Jupiter Dolichénien”, en G. Bellelli, U. Bianchi (eds.), *Orientalia sacra urbis Romae. Dolichena et Heliopolitana. Recueil d’études archeologiques et historico-religieuses sur les cultes cosmopolites d’origine commagénienne et syrienne*, Roma 1996, pp. 455-468.

De Maria 1988 = S. De Maria, *Gli Archi onorari di Roma e dell’Italia romana*, Roma 1988.

De Maria 2010 = S. De Maria, “Monumenti e luoghi della celebrazione nella città romana. Dall’età repubblicana al medio impero”, en S. De Maria, V. Fortunati (eds.), *Monumento e memoria. Dall’Antichità al contemporaneo*, Bologna 2010, pp. 111-122.

Dentzer 1979 = J. Dentzer, “A propos du temple dit de “Dusarès” à Sî’”, *Syria* 58, 3-4, 1979, pp. 325-332.

Dentzer 1981 = J. Dentzer, “Les fouilles de Sî’ et la phase hellénistique en Syrie du Sud”, *Comptes-rendus des Séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 125, 1, 1981, pp. 78-102.

Dentzer-Feydy 1986 = J. Dentzer-Feydy, “Décor architectural et développement du Hauran dans l’Antiquité (du Ier s. av. Au VIIe s. de notre ère)”, en J. M. Dentzer (ed.), *Hauran I. Recherches archéologiques sur la Syrie du Sud à l’époque hellénistique et romaine II*, Paris 1986, pp. 261-309.

Dentzer-Feydy et al. 2009 = J. Dentzer-Feydy, J.-M. Dentzer, P.-M. Blanc, P. Piraud-Fournet, T. M. Weber, *Mission archéologique syro-française à Sî’. Rapport 17 mai-16 juin 2009*, Mohafazat de Soueida 2009.

Dentzer-Feydy et al. 2010 = J. Dentzer-Feydy, T. M. Weber, J.-M. Dentzer, P.-M. Blanc, P. Piraud-Fournet, *Mission archéologique syro-française à Sî’. Rapport 17 mai-12 juin 2010*, Mohafazat de Soueida 2010.

- Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007 = J. Dentzer-Feydy, M. Vallerin, T. Fournet, R. y A. Mukdad, *Bosra. Aux portes de l'Arabie*, Beyrouth-Damas-Amman 2007.
- De Strobél, Mancinelli 1992 = A. M. De Strobél, F. Mancinelli, "La sala regia e la sala ducale", en C. Pietrangeli (ed.), *Il palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1992, pp. 73-79.
- Diaconescu, Bota 2009 = A. Diaconescu, E. Bota, *Le forum de Trajan à Sarmizegetusa. Architecture et sculpture*, Cluj-Napoca 2009.
- Diego Barrado, Galtier Martí 1997 = L. Diego Barrado, F. Galtier Martí, *La morada del poderoso entre el mundo antiguo y el medieval. El palacio de Teodorico en Ravenna*, Zaragoza 1997.
- Díez del Corral Garnica 1987 = R. Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987.
- Donaldson 1859 = T. L. Donaldson, *Architectura Numismatica or Architectural Medals of Classic Antiquity*, London 1859.
- Donetti 2013 = D. Donetti, "Studi per la facciata e l'em ciclo meridionale della Basilica di San Pietro", en *Nello splendore mediceo. Pala Leone X e Firenze*, Firenze 2013, pp. 492-495.
- Döring 2001 = M. Döring, "La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano", en F. P. di Teodoro (ed.), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 343-406.
- Drew-Bear 1974 = T. Drew-Bear, "Representation of Temples on the Greek Imperial Coinage", *Museum Notes of the American Numismatic Society* 19, 1974, pp. 27-63.
- Duval 1978 = N. Duval, "La mosaïque du Palatium à Saint-Apollinaire le Neuf représente-t-elle une façade ou un édifice aplani ?", *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 25, 1978, pp. 93-122.
- Duval 2003 = N. Duval, "Les représentations architecturales sur les mosaïques chrétiennes de Jordanie", en N. Duval (ed.), *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques*, Beirut 2003, pp. 211-285.
- Duval, Bertin 1974 = N. Duval, A. M. Bertin, "Les sarcophages en plomb syriens au Musée du Louvre", *Revue Archéologique* 1, 1974, pp. 43-82.
- Dyggve 1941 = E. Dyggve, *Ravennatum palatium sacrum. La basilica ipetrale per cerimonie. Studi sull'architettura dei palazzi della tarda Antichità*, København 1941.
- Edwards 2003 = R. Edwards, *Divus Augustus Pater: Tiberius and the Charisma of Augustus*, Bloomington 2003.
- Elsner 2002 = J. Elsner, "The Birth of Late Antiquity. Riegl and Strzygowski in 1901", *Art History* 25, 3, 2002, pp. 358-379.
- Emerick 1998 = J. J. Emerick, *The Tempietto del Clitunno near Spoleto*, Philadelphia 1998.

Engemann 1973 = J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der Späteren Römischen Kaiserzeit*, Aschendorff 1973.

Ephesos III = *Forschungen in Ephesos veröffentlicht vom Österreichischen Archaeologischen Institute*, Wien 1923.

Ertel 2002 = C. Ertel, “Ornamentik und Rekonstruktion des jüngeren ‘Peripteraltempels’ in Kanatha”, *Damaszener Mitteilungen* 13, 2002, pp. 171-203.

Ertel, Freyberger 2002 = C. Ertel, K. S. Freyberger, “Zwischen Hellenisierung und Romanisierung: Ein Friesblock mit Weinhinschrift aus dem Vorgängerbau des ‘Peripteraltempels’ in Kanatha”, *Damaszener Mitteilungen* 13, 2002, pp. 131-169.

Espérandieu = E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris 1907-1928 (11 vols.).

Ess, Weber 1999 = M. van Ess, T. Weber (eds.), *Baalbek. Im Bann römischer Monumentalarchitektur*, Mainz am Rhein 1999.

Étienne, Piso, Diaconescu 1990 = R. Étienne, J. Piso, A. Diaconescu, “Les propylées du forum civil de Sarmizegetusa (Roumanie)”, *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 134e année, 1, 1990, pp. 91-113.

Étienne, Piso, Diaconescu 2006 = R. Étienne, I. Piso, A. Diaconescu, “L’archéologie”, en I. Piso (ed.), *Le Forum Vetus de Sarmizegetusa I*, București 2006. Ferber 1971 = S. Ferber, “The Pre-Constantinian Shrine of St. Peter: Jewish Sources and Christian Aftermath”, *Gesta* 10, 2, 1971, pp. 3-32.

Falomir Faus 1990 = M. Falomir Faus, “Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de La Calahorra”, *Archivo Español de Arte* 63, 250, 1990, pp. 263-269.

Falomir Faus 1994 = M. Falomir Faus, “El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* VI, 1994, pp. 101-108.

Falomir Faus 2000 = M. Falomir Faus, “Diego de Siloe. Perspectiva”, en F. Checa (dir.), *Carolus* [Museo de Santa Cruz 6 octubre 2000 a 12 enero 2001], Toledo 2000, n. cat. 174, p. 372.

Fanti, Lenzi 1994 = M. Fanti, D. Lenzi, *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio* [Atti del Convegno di Studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio. 1390-1990], Bologna 1994.

Fattorini 2013 = G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013.

Fergola, Pagano 1998 = L. Fergola, M. Pagano, *Oplontis. Le splendide ville romane di Torre Annunziata. Itinerario archeologico ragionato*, Napoli 1998.

Fernández Fernández 2010 = L. Fernández Fernández, “Transmisión del Saber - Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la Estoria de España, Ms. Y-I-2, RBME”, *Anales de Historia del Arte*, vol. ext., 2010, pp. 187-210.

- Fernández Fernández, Ruiz Souza 2011 = L. Fernández Fernández, J. C. Ruiz Souza (eds.), *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*, Madrid 2011.
- Fernández Gómez 1986 = M. Fernández Gómez, “La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 63, 1986, pp. 219-241.
- Ferrara, Quinterio 1984 = M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984.
- Fevrier 1990 = P. A. Fevrier, *Approches du Maghreb romain. Pouvoirs, différences et conflits*, Aix-en-Provence 1990.
- Filarska 1966 = B. Filarska, “Remarques sur le décor architectural de la voie Prétorienne au Camp de Dioclétien à Palmyre”, *Travaux du Centre d’Archéologie Méditerranéenne de l’Académie Polonaise des Sciences. Etudes et travaux* 3, 1966, pp. 108–122.
- Fiore, Tafuri 1993 = P. F. Fiore, M. Tafuri (eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993.
- Fjerstad 2011 = B. R. Fjerstad, *The ‘window of appearance’ re-opened: new perspectives on a New Kingdom royal venue* [MA thesis, The University of Memphis, August 2011].
- Fontana 2001 = V. Fontana, “Bramante e Venezia”, en F. P. di Teodoro (ed.), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 407-418.
- Förtsch 1993 = R. Förtsch, “Die Architekturdarstellungen der Omaiadenmoschee von Damaskus und die Rolle ihrer antiken Vorbilder”, *Damaszener Mitteilungen* 7, 1993, pp. 177-212.
- Francovich 1970 = G. de Francovich, *Il palatium di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta “architettura di potenza”. Problemi d’interpretazione di raffigurazioni architettoniche nell’arte tardoantica e altomedioevale*, Roma 1970.
- Frankowski 1920 = E. Frankowski, *Estelas discoideas de la península Ibérica*, Madrid 1989 [1ª ed. 1920].
- Fransen 2012 = B. Fransen, “Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra”, *Anales de Historia del Arte* 22, n. esp., 2012, pp. 39-58.
- Freyberger 2004 = K. S. Freyberger, “Das Heiligtum in Hössn Soleiman (Baitokaike): Religion und Handel im syrischen Küstengebirge in hellenistischer und römischer Zeit ”, *Damaszener Mitteilungen* 14, 2004, pp. 13-40.
- Frommel 1964 = C. L. Frommel, “Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des vatikanischen Palastes”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, 1964, pp. 1-42.
- Frommel 1973 = C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973.
- Frommel 1977 = C. L. Frommel, “Bramantes “Disegno grandissimo” für den Vatikanpalast”, *Kunstchronik* 30, pp. 63-64.

Frommel 1984 = C. L. Frommel, “Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni”, en *Raffaello in Vaticano* [catalogo della mostra, Città del Vaticano, 16 ottobre 1984 – 16 gennaio 1985], Milano 1984, pp. 118-135.

Frommel 1989 = C. L. Frommel, “Le opere romane di Giulio”, en *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 97-134.

Frommel 1994 = C. L. Frommel, “San Pietro”, en H. Millon, V. Magnago Lampugnani (eds.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994, pp. 399-423.

Frommel 1998 = S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998.

Frommel 2002 = C. L. Frommel, “Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia e una torre di Raffaello”, *Strenna dei Romanisti* 63, 2002, pp. 265-293.

Frommel 2003 = C. L. Frommel, “Il “ninfeo” di Bramante a Genazzano”, en C. L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 215-239.

Frommel 2006 = S. Frommel, “Leonardo da Vinci und die Typologie des zentralisierten Wohnbaus”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* L, 3, 2006, pp. 257-300.

Frommel 2008 = C. L. Frommel, “Zwei Vorschläge zu Albertis figürlichem Oeuvre”, en J. Poeschke, C. Syndikus (eds.), *Leone Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster 2008, pp. 53-75.

Frommel 2009 = C. L. Frommel, “La nuova cappella maggiore”, en I. Miarelli Mariani, M. Richiello (eds.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, vol. 1, pp. 383-410.

Frommel 2010 = C. L. Frommel, “Proposte per una revisione del corpus dei disegni di Bramante”, *Opus Incertum* 5, 2010, pp. 38-55.

Frommel e. p. = S. Frommel, *Giuliano da Sangallo architetto*, en preparación.

Frommel, Adams 2000 = C. L. Frommel, N. Adams (eds.), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle. II. Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York 2000.

Froning 1990 = H. Froning, “Nachrichten aus dem Martin-von-Wagner-Museum Würzburg zu syrischen Bleisarkophagen der Tyrus-Gruppe”, *Archäologischer Anzeiger* 4, 1990, pp. 523-535.

Frova 1961 = A. Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano* (Storia universale dell'arte II.2), Torino 1961.

Frugoni 2010 = C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.

Fuentes Hinojo, Parada López de Corselas e. p. = P. Fuentes Hinojo, M. Parada López de Corselas, “El “trono del Señor”: poder y simbología en el Mediterráneo Tardoantiguo”, *Bizantinistica*, en prensa.

Furtwängler 1910 = A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I zu München*, München 1910.

Fyfe 1936 = T. Fyfe, *Hellenistic Architecture. An Introductory Study*, Cambridge 1936.

Gabelmann 1972 = H. Gabelmann, Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein, *Bonner Jahrbucher* 172, 1972, pp. 65-140.

Gabelmann 1984 = H. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984.

Galtier Martí 2001 = F. Galtier Martí, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Zaragoza 2001.

García Bellido 1949 = A. García Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949.

García Bellido 1979 = A. García Bellido, *Arte romano*, Madrid 1979.

García-Entero, Vidal Álvarez 2012 = García-Entero, Vidal Álvarez, “El uso del marmor en el yacimiento de Carranque (Toledo)”, en V. García-Entero (ed.), *El marmor en Hispania: explotación, uso y difusión en época romana*, Madrid 2012, pp. 135-153.

García-Frías Checa 2006 = C. García-Frías Checa, “Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597), y su fortuna escurialense”, en J. L. Colomer, A. Serra Desfilis (eds.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid 2006, pp. 119-135.

Garriga Riera 1988 = J. Garriga Riera, “Perspectiva. Obra atribuida a Diego de Siloé”, en *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, Girona 1988, n. cat. 65, p. 368.

Gast 2006 = R. Gast (ed.), *Berry, Coeur de France* [exposition itinérante en Allemagne], 2006.

Gavara Prior 2006 = J. Gavara Prior, “Consideracions al voltant de les traces del palau Vich i la fortuna d'algunes de les seues pertinences”, en V. Pons Alós *et al.*, *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps*, Valencia 2006, pp. 93-127.

Gawlikowski 1984 = M. Gawlikowski, *Les principia de Dioclétien “Temple des Enseignes” [Palmyre VIII]*, Varsovie 1984.

Ghislanzoni, Guastini 1916 = E. Ghislanzoni, G. Guastini, “Gli scavi delle terme romane a Cirene”, *Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie* II, Roma 1916.

Gillespie 1956 = J. Gillespie, “KOINON IG POLEWN. A Study of the Coinage of the “Ionian League””, *Revue Belge de Numismatique* 102, 1956, pp. 31-53.

Ginouvès 1992 = R. Ginouvès (dir.), *Dictionnaire Méthodique de l'architecture grecque et romaine* II, Rome 1992.

Giordano 1998a = M. Giordano, “Milano e l'Italia nord-occidentale”, en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 166-199.

Giordano 1998b = L. Giordano, “La serliana della Certosa di Pavia”, *Artes* 6, 1998, pp.101-103.

Gliwitzky 2010 = C. Gliwitzky, *Späte Blüte in Side und Perge. Die pamphyrische Bauornamentik des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bern 2010.

Goffen 1991 = R. Goffen, *Devozione et Committenza, Bellini, Tiziano, e i Frari*, Venezia 1991.

Golubović 2002 = S. Golubović, “Decorated Lead Sarcophagi in Moesia Superior”, en P. Freeman, J. Bennett, Z. T. Fiema, B. Hoffmann (eds.), *Limes XVIII* [Proceedings of the XVIIIth International Congress of Roman Frontier Studies, Amman, September 2000], II, Oxford 2002, pp. 629-640.

Gorse 2001 = G. L. Gorse, “Genova: Repubblica dell’Impero”, en C. Conforti, R. Tuttle (eds.), *Storia dell’Architettura Italiana. Il Secondo Cinquecento*, Milano 2001, pp. 240-265.

Gómez-Ferrer 2009 = M. Gómez-Ferrer, “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI”, en F. Lemerle, Y. Pauwels, G. Toscano (dirs.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d’Ascq 2009, pp. 197-216.

Gómez-Moreno Calera 1989 = J. M. Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, Granada 1989.

Gómez Moreno 1901 = M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila 1983 (ed. del ms. original de 1901, a cargo de A. de la Morena y T. Pérez Higuera).

Gómez Moreno 1983 = M. Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1983 (1ª ed. 1941).

Gómez Pallarés 1997 = J. Gómez Pallarés, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma 1997.

Grabar 1936 = A. Grabar, *L’empereur dans l’art byzantin*, Londres, Paris 1936.

Grabar 1978 = A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1978.

Grabar 2000 = O. Grabar, *La formación del arte islámico*, Madrid 2000 (1ª ed. inglesa 1973).

Graham Pollard = J. Graham Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. II. 1513-1640*, Firenze.

Grassigli 2003 = G. L. Grassigli, “Il Missorium di Teodosio. Tra iconografía e iconología”, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 81, 2003, pp. 511-533.

Grasso 2009 = M. Grasso, “Le vetrate di Guillaume de Marcillat: una proposta interpretativa”, en I. Miarelli Mariani, M. Richiello (eds.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, p. 427-443.

Greenhalgh 2009 = M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden-Boston 2009.

Gregory 1997 = S. Gregory, *Roman Military Architecture on the Eastern Frontier*, Amsterdam 1997.

Gros 1976 = P. Gros, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome 1976.

Gros 1986 = G. Gros, "Une hypothèse sur l'arc d'Orange", *Gallia* 44, 1986, pp. 191-201.

Gruen 1992 = E. S. Gruen, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca 1992.

Gualdini 1979 = G. Gualdini, "L'apparato figurativo negli archi augustei", en VV. AA., *Studi sull'arco onorario romano*, Roma 1979, pp. 130-137.

Guarducci 2005 = M. Guarducci, *L'epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Roma 2005.

Guidobaldi 1995 = "Sull'originalità dell'architettura di età costantiniana", *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 42, 1995, pp. 419-41.

Guidobaldi 2010 = F. Guidobaldi, "La lussuosa aula presso Porta Marina a Ostia", en S. Ensoldi, E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2010, pp. 251-262.

Guidobaldi, Pesando, Varone 2002 = M. P. Guidobaldi, F. Pesando, A. Varone, "La scena del privato", en F. Coarelli (ed.), *Pompei, la vita ritrovata*, Fagagna 2002.

Gullini 1984 = "Architettura italica ed ellenismo alessandrino", en *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma 1984, pp. 527-592.

Gusman 1904 = P. Gusman, *La villa impériale de Tibur (villa Hadriana)*, Paris 1904.

Haarløv 1977 = B. Haarløv, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense 1977.

Hachlili 1988 = R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, Leiden 1988.

Hachlili 2001 = R. Hachlili, *The Menorah, the Ancient Seven-armed Candelabrum. Origin, Form, and Significance*, Leiden 2001.

Hachlili 2009 = R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends. Selected Studies*, Leiden 2009.

Hajjar 1977 = Y. Hajjar, *La triade d'Héliopolis-Baalbek: son culte et sa diffusion à travers les textes littéraires et les documents iconographiques et épigraphiques*, Leiden 1977.

Hanfmann 1975 = G. M. A. Hanfmann, *From Croesus to Constantine. The Cities of Western Asia Minor and Their Arts in Greek and Roman Times*, Michigan 1975.

Hartt 1958 = F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958.

Hassall 1977 = M. W. C. Hassall, "Wingless Victories", en J. Munby, M. Henig (eds.), *Roman Life and Art in Britain. A Celebration in Honour of the Eightieth Birthday of Jocelyn Toynbee* [BAR 41], Oxford 1977, pp. 327-341.

- Heberdey, Wilberg 1900 = R. Heberdey, W. Wilberg, "Grabauten von Termessos in Pisidia", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 3, 1900, pp. 177-210.
- Hébrard, Zeiller 1912 = E. Hébrard, J. Zeiller, *Spalato. Le palais de Dioclétien*, Paris 1912.
- HEpOL = Hispania Epigraphica Online Database.
- Heredia Moreno 2003 = M. C. Heredia Moreno, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio", *Archivo Español de Arte* 76, 2003, pp. 371-388.
- Heringuez 2013 = S. Heringuez, "Les peintres flamands du XVI^e siècle et les éditions coeckiennes des livres d'architecture de Sebastiano Serlio", *Revue de l'Art* 180, 2013, pp. 45-52.
- Hernandez 2004 = J. P. Hernandez, *Nel Grembo della Trinità. L'immagine come teologia nel battistero più antico di Occidente (Napoli IV secolo)*, Cinisello Balsamo 2004.
- Herzfelder 1936 = H. Herzfelder, "Contribution à la Numismatique de la Décapole", *Revue Numismatique* 293, 1936, pp. 285-296.
- Hesberg 1980 = H. von Hesberg, *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mainz 1980.
- Hesberg 1994 = H. von Hesberg, *Formen privater Repräsentation in der Baukunst des 2. Und 1. Jahrhunderts v. Chr.*, Böhlau 1994.
- Hidalgo 2007 = R. Hidalgo, "La puerta del *palatium* de Corduba", *Romula*, 6, 2007, pp. 143-172.
- Hill 1989 = P. V. Hill, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London 1989.
- Hoffmann, Meyer-Schlichtmann, Mosch 1993 = A. Hoffmann, C. Meyer-Schlichtmann, H. C. Mosch, "Aizanoi. Zweiter Vorbericht über die Arbeiten im Stadion 1987, 1988 und 1990", *Archäologischer Anzeiger*, 1993, pp. 437-473.
- Hommel 1954 = P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit*, Berlin 1954.
- Hommel 1957 = P. Hommel, *Giebel und Himmel*, in «Ist.Mitt.» 7, 1957, pp. 11-55.
- Hondius-Crone 1955 = A. Hondius-Crone, *The Temple of Nehalennia at Domburg*, Amsterdam 1955.
- Hornbostel-Hüttner 1979 = G. Hornbostel-Hüttner, *Studien zur Römischen Nischenarchitektur*, Leiden 1979.
- Hoz 1997 = M. P. de Hoz, "Henotenismo y magia en una inscripción de Hispania", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 118, 1997, pp. 227-230.
- Hülßen 1910 = C. Hülßen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Leipzig 1910.

Iacobini 2002 = A. Iacobini, “Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all’età carolingia: committenza, produzione, circolazione”, en *Roma fra Oriente e Occidente* [XLIX Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo, 19-24 aprile 2001], Spoleto 2002, vol. I, pp. 651-690.

Inan 1989 = J. Inan, “Der Demetrios- und Apolloniosbogen in Perge”, *Istanbuler Mitteilungen* 39, 1989, pp. 237-255

Ingholt, Seyrig, Starcky 1955 = H. Ingholt, H. Seyrig, J. Starcky, *Recueil des tesseres de Palmyre*, Paris 1955.

Jakšić 2003 = N. Jakšić, “Patron Saints of the Medieval Gates in Diocletian’s Palace”, *Hortus Artium Medievalium* 9, 2003, pp. 187-194.

Jes 2001 = K. Jes, “Türgrabsteine in Aizanoi II. Fassadenmonumente mit Scheintür”, *Istanbuler Mitteilungen* 51, 2001, pp. 279-314.

Jonge 1987 = K. de Jonge, *La travée alternée dans l’architecture italienne de la Renaissance. Origines et développement* [tesis de doctorado Katholiek Universiteit Leuven, 1987].

Jonge 1988 = K. de Jonge, “La travée alternée dans l’architecture italienne de la Renaissance. Origines et développement”, *Histoire de l’art. Bulletin d’information de l’Institut National d’Histoire de l’Art* 1-2, 1988, pp. 21-30.

Jonge 1989 = K. de Jonge, “La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana”, en C. Thoenes (ed.), *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell’Architettura* [Vicenza, 31 agosto – 4 settembre 1987], Milano 1989, pp. 50-56.

Jonge 1992 = K. de Jonge, “La travée alternée lombardo-vénitienne” en *L’emploi des ordres à la Renaissance actes de colloque*, Paris, 1992, p.169-181.

Kadman 1962 = L. Kadman, “Numismatic Evidence of the Architectonic Revolution in the Second Century A.D.E.”, *Israel Numismatic Bulletin* 3-4, 1962, pp. 69-80.

Kähler 1964 = H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, Köln 1964.

Kalavrezou-Maxeiner 1975 = I. Kalavrezou-Maxeiner, “The Imperial Chamber at Luxor”, *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, pp. 225-251.

Karnapp 1976 = W. Karnapp, *Die Stadtmauer von Resafa in Syrien*, Berlin 1976.

Katunarić 1997 = D. Katunarić, *Diocletian’s Palace*, Split 1997.

Keppie 1998 = L. Keppie, *Roman Inscribed and Sculptured Stones in the Hunterian Museum*, London 1998.

Kiene 1995 = M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 1995.

Klar 2006 = L. S. Klar, "The Origins of the Roman *Scaenae Frons* and the Architecture of Triumphal Games in the Second Century B. C.", en S. Dillon, K. E. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, New York 2006, pp. 162-183.

Kleiner 2010 = F. S. Kleiner, *A History of Roman Art*, Boston 2010.

Klumbach 1970 = H. Klumbach, "Altes und Neues zum "Schwert des Tiberius"", *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 17, 1970, pp. 123-132.

Kohl 1908 = H. Kohl, *Kasr Firaun in Petra*, Leipzig 1908.

Kohl, Watzinger 1916 = H. Kohl, C. Watzinger, *Antike Synagogen in Galilaea* (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 29), Leipzig 1916.

Koortbojian 2006 = M. Koortbojian, "The Bringer of Victory: Imagery and Institutions at the Advent of Empire", en S. Dillon, K. E. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, New York 2006, pp. 184-217.

Kousser 2006 = R. Kousser, "Conquest and Desire: Roman *Victoria* in Public and Provincial Sculpture", en S. Dillon, K. E. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, New York 2006, pp. 218-243.

Kraeling 1962 = C. H. Kraeling, *Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis*, Chicago 1962.

Krautheimer 1942 = R. Krautheimer, "Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, pp. 1-33.

Kremer 2001 = G. Kremer, *Antike Grabbauten in Noricum. Katalog und Auswertung von Werkstücken als Beitrag zu Rekonstruktion und Typologie*, Wien 2001.

Krencker, Puchstein, Schulz, Watzinger, Wiegand, Wulzinger 1932 = D. Krencker, O. Puchstein, B. Schulz, C. Watzinger, T. Wiegand, K. Wulzinger, *Palmyra. Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917*, Berlin 1932.

Kropp 2010 = A. Kropp, "Limits of Hellenisation. Pre-Roman basalt temples in the Hauran (Meetings between cultures in the ancient Mediterranean)", *Bollettino di Archeologia on line* 1C, 2010, pp. 1-18.

Kropp 2012 = A. Kropp, "A new altar of the "triad" of Heliopolis (Baalbek) at the Museum of Adiyaman", *Syria* 89, 2012, pp. 141-150.

Kubler 1983 = G. Kubler, *La obra de El Escorial*, Madrid 1983.

Kuntz 2003 = M. Kuntz, "Designed for Ceremony: The Cappella Paolina at the Vatican Palace", *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 2, 2003, pp. 228-255.

Kuttner 1998 = A. Kuttner, "Prospects of Patronage. Realism and romanitas in the Architectural Vistas of the 2nd Style", en A. Frazer (ed.), *The Roman Villa. Villa Urbana*, Philadelphia 1998, pp. 93-107.

- Ladrón de Guevara Ortega 2013 = A. Ladrón de Guevara Ortega, “El retablo flamenco manierista del Dulce Nombre de Jesús de Vitoria (1558)”, *Ars bilduma* 3, 2013, pp. 167-191.
- Lampérez 1914 = V. Lampérez y Romea, “El castillo de la Calahorra (Granada)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 22, 1914, pp. 1-28.
- Lancaster 2010 = L. C. Lancaster, “Parthian Influence on Vaulting in Roman Greece? An Inquiry into Technological Exchange Under Hadrian”, *American Journal of Archaeology* 114, 3, 2010, pp. 447-472.
- Lanckoronski 1890-1892 = K. Graf Lanckoronski, *Städte Pamphyliens und Pisidiens I. Pamphylien (1890) und II. Pisidien (1892)*, Wien.
- Larché, Zayadine 2003 = F. Larché, F. Zayadine, “The Qasr al-Bint of Petra”, en G. Markoe (ed.), *Petra Rediscovered. Lost City of the Nabataeans*, 2003, pp. 199-213.
- Lauter 1971-1972 = H. Lauter, “Ptolemais in Libyen. Ein Beitrag zur Baukunst Alexandrias”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 86, 1971-1972, pp. 149-178.
- Lauter 1986 = H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986.
- Lazar 2010 = I. Lazar, “The Roman Necropolis in Šempeter: The History of Research”, en M. Kokole, B. Murovec, M. Šašel Kos, M. Talbot (eds.), *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Založba ZRC 2010, pp. 57-71.
- Leader-Newby 2004 = R. E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot 2004.
- Le Corsu 1966 = F. Le Corsu, “Quelques motifs égyptiens survivant dans l’architecture religieuse alexandrine”, *Revue d’Égyptologie* 18, 1966, pp. 37-44.
- León Coloma 1995 = M. León Coloma, “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 26, 1995, pp. 345-359.
- León Coloma 1997 = M. León Coloma, “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (II)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 28, 1997, pp. 32-47.
- Lleó Cañal 2012 = V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid 2012.
- Le Roy 1770 = M. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece*, Paris 1770.
- Lewis 1973 = S. Lewis, “San Lorenzo Revisited. A Theodosian Palace Church at Milan”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, 3, 1973, pp. 197-222.
- Lewis 1981 = D. Lewis, *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981.
- Lewis 1973 = S. Lewis, “San Lorenzo Revisited. A Theodosian Palace Church at Milan”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, 3, 1973, pp. 197-222.

- Lippold 1952 = G. Lippold, “Zum ‘Schwert des Tiberius’”, *Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz zur Feier seines hundertjährigen Bestehens* 1, 1952, pp. 4–11.
- Lisner 1987 = M. Lisner, “Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, pp. 207–274.
- Liverani 2012 = P. Liverani, “Roma, il Laterano e San Pietro”, en G. Sena Chiesa (ed.), *Costantino. 313 d. C.* [cat. exp.], Milano 2012, pp. 90–93.
- López Torrijos 2000 = R. López Torrijos, “Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador”, en *Carlos V y la Alhambra*, Granada 2000, pp. 107–129.
- López-Vidriero 2001 = M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid 2001.
- Lugli 1938 = G. Lugli, “Nymphaea sive musaea. Osservazioni sopra un gruppo di monumenti repubblicani in Italia in rapporto con l’architettura ellenistica”, en C. Galassi Paluzzi, *Atti del IV congresso nazionale di studi romani* I, Roma 1938, pp. 155–168.
- Luni, Mei 2007 = M. Luni, O. Mei, “Il tempio con arco siriano «delle Muse» presso l’agorà di Cirene”, *Karthago* 27, 2007, pp. 31–77.
- Lyttelton 1974 = M. Lyttelton, *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, London 1974.
- Lyttelton 1987 = M. Lyttelton, “The Design and Planning of Temples and Sanctuaries in Asia Minor in the Roman Imperial Period”, en S. Macready, F. H. Thompson, *Roman Architecture in the Greek World*, London 1987.
- Lyttelton, Blagg 1990a = M. Lyttelton, T. Blagg, “Sculpture in Nabatean Petra, and the Question of Roman Influence”, en M. Henig (ed.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, Oxford 1990, pp. 91–107.
- Lyttelton, Blagg 1990b = M. Lyttelton, T. Blagg, “Sculpture from the Temenos of Qasr el-Bint at Petra”, *Aram* 2, 1990, pp. 267–286.
- MacCormack 1981 = S. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley 1981.
- Mackie 2003 = G. V. Mackie, *Early Christian Chapels in the West, Decoration, Function, and Patronage*, Toronto 2003.
- Maia da Silva 2012 = N. M. Maia da Silva, *Claustros serlianos em Portugal. 1558-1635* [Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura. Departamento de Arquitectura da FCTUC. Sob orientação do Professor Doutor Rui Lobo. Universidade de Coimbra], Coimbra 2012.
- Mango, Ševčenko 1961 = C. Mango, I. Ševčenko, “Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople”, *Dumbarton Oaks Papers* 15, 1961, pp. 243–247.
- Mansel 1963 = A. M. Mansel, *Die Ruinen von Side*, Berlin 1963.

- Mansuelli 1981 = G. A. Mansuelli, *Roma e il mondo romano da Traiano all'antichità tarda (I-III sec. d.C.)* (Storia universale dell'arte I.2), Torino 1981.
- Marasovic 1967 = T. Marasovic, *La palais de Dioclétien*, Belgrado 1967.
- Marchini 1942 = G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942.
- Marías 1985a = F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid 1985.
- Marías 1985b = F. Marías, “La escalera imperial en España”, en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance* [actes du colloque tenu à Tours du 22 au 26 mai 1979], Paris 1985, pp. 165-170.
- Marías 1990 = F. Marías, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* II, 1990, pp. 118-129.
- Marías 1992 = F. Marías, “Los sintagmas clásico en la arquitectura española del siglo XVI”, en J. Guillaume (ed.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* [actas du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986], Tours 1992, pp. 247-261.
- Marías 2010 = F. Marías, “Tibaldi all'Escorial: pitture, architetture, architetture dipinte”, en S. Frommel (ed.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Bologna 2010, pp. 409-444.
- Marín Valdés 1993 = F. A. Marín Valdés, “Los frontis de glorificación del prerromántico asturiano a la luz de algunas proyecciones de la Antigüedad tardía”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 6, 11, 1993, pp. 151-159.
- Marín Valdés 1993-1994 = F. A. Marín Valdés, “El palacio del Naranco (Oviedo) y la liturgia de la victoria: a propósito de una hipótesis de J. M. Arcárate”, *Anales de Historia del Arte* 4, 1993-1994, pp. 155-162.
- Marinov 2007 = I. Marinov, “Le sarcophagi en plomb du Musée des beaux-arts de Montréal. Étude iconographique”, *Fragments. Revue de Lettres et Sciences Humaines* 1, 2, 2007, pp. 28-44.
- Marquer 2012 = J. Marquer, “Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)”, *e-Spania* [Online], puesto en línea el 11/06/2012 [consulta 23/01/2014, <http://e-spania.revues.org/21058>; DOI : 10.4000/e-spania.21058].
- Marquer 2013 = J. Marquer, “El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)”, *Anales de Historia del Arte* 23, n. esp. (II), 2013, pp.499-508.
- Martín García 2002 = J. M. Martín García, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid 2002.
- Martínez Burgos 1935 = M. Martínez Burgos, *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*, Madrid 1935.

Matejčić, Chevalier 2012 = I. Matejčić, P. Chevalier, “The *Episcopium* of Poreč”, in S. Balcon-Berry, F. Baratte, J.-P. Caillet, D. Sandron (eds.), *Des domus ecclesiae aux palais épiscopaux*, Turnhout 2012, pp. 163-172.

Maure Rubio 2010 = L. Maure Rubio, “El palacio de Diocleciano en Split”, en *El palacio de Diocleciano en Spalato. Estudio preliminar de Lilia Maure Rubio. Edición facsímil de Spalato. Le Palais de Dioclétien, de Ernest Hébrard y Jacques Zeiller*, Madrid 2010, pp. 1-50.

Mayassis 1964 = S. Mayassis, *Architecture, religion, symbolisme. Origines, formation et évolution de l'architecture. Vol. I. Le bois*, Athènes 1964.

Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004 = D. Mazzoleni, U. Pappalardo, L. Romano, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto 2004.

McCann 1978 = A. M. McCann, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1978.

McKenzie 1988 = J. McKenzie, “The Development of Nabatean Sculpture at Petra and Khirbet Tannur”, *Palestine Exploration Quarterly* 120, 1981, pp. 81-96.

McKenzie 1990 = J. McKenzie, *The Architecture of Petra*, New York 1990.

McKenzie 1996 = J. McKenzie, “Alexandria and the Origins of Baroque Architecture”, en K. Hamma (ed.), *Alexandria and Alexandrianism*, Malibu 1996, pp. 109-125.

McKenzie 2007 = J. McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt 300 BC - AD 700*, New Haven 2007.

McNally 1996 = S. McNally, *The Architectural Decoration of Diocletian's Palace at Split* [BAR Series 639], London 1996.

Meshorer 1989 [Meshorer] = Y. Meshorer, *The Coinage of Aelia Capitolina*, Jerusalem 1989.

Metternich, Thoenes 1987 = F. G. W. Metternich, C. Thoenes, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987.

Meyboom, Moormann 2013 = G. P. Meyboom, E. M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della domus aurea di Nerone a Roma*, I (Testo), Leuven 2013.

Michalowski 1963 = K. Michalowski, *Palmyre. Fouilles Polonaises 1961*, Warszawa 1963.

Mikocki 2010 = T. Mikocki, “Le campagne di scavo della missione archeologica polacca a Tolemaide (Ptolemais) condotte tra il 2004 e il 2005”, en M. Luni (ed.), *Cirene e la Cirenaica nell'Antichità* (Monografie di archeologia libica XXX) II, Roma 2010, pp. 187-195.

Miltner 1958 = F. Miltner, *Ephesos. Stadt der Artemis und des Johannes*, Wien 1958.

Mingazzini 1966 = P. Mingazzini, *L'insula di Giasone Magno a Cirene*, Roma 1966.

Molina López e. p. = “La valorizzazione e diffusione del modello delle Tombe Regali di Palermo nella Penisola Iberica”, en S. De Maria, M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna, en prensa.

Mols 1999 = S. Mols, *Wooden Furniture in Herculaneum*, Amsterdam 1999.

Mols 2007-2008 = S. Mols, “Ancient Roman Household Furniture and Its Use from Herculaneum to the Rhine”, *Anales de Prehistoria y Arqueología* 23-24, 2007-2008, pp. 145-160.

Moráis Morán 2009a = J. A. Moráis Morán, “Pervivencias de la antigüedad clásica en la edad media hispana. El spoliun in se: a propósito del cáliz de Doña Urraca”, en *Perfiles Grecia y Roma* [Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos], I, Madrid 2009, pp. 909-927.

Moráis Morán 2009b = J. A. Moráis Morán, “El valor clásico de la arquitectura asturiana (siglo IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición “antiquizante” hispanovisigoda y la carolingia”, *Anales de Historia del Arte*, Extra 1, 2009, pp. 233-246.

Moráis Morán 2011 = J. A. Moráis Morán, “Una revisión del spoliun de la obra hispanorromana a través de las fuentes medievales”, en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, II, Madrid 2011, pp. 975-983.

Moralejo 2004 = S. Moralejo, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid 2004.

Moretti, Badie, Tardy 2010 = J. C. Moretti, A. Badie, D. Tardy, “Les fronts de scène en Narbonnaise”, en S. F. Ramallo Asensio, N. Rörling (eds.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana* [Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano], Murcia 2010, pp. 137-161.

Morey 1924 = C. R. Morey, *Sardis. Publications of the American Society for the Excavation of Sardis. V. Roman and Christian Sculpture. Part I. The Sarcophagus of Claudia Antonina Sabina and the Asiatic Sarcophagi*, Princeton 1924.

Morín de Pablos, Barroso Cabrera, Carroble Santos 2011 = J. Morín de Pablos, R. Barroso Cabrera, J. Carroble Santos, “Arquitectura de poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda: los palacios de Toledo como referente en la edilicia medieval”, en J. Passini, R. Izquierdo Benito (eds.), *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano. Actas del III Curso de Historia y Urbanismo Medieval organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha*, Toledo 2011.

Moormann 2007 = E. M. Moormann, “The Temple of Isis at Pompei”, en L. Bricault, M. J. Versluys, P. G. P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis studies* [Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11-14 2005], Leiden-Boston 2007, pp. 137-154.

Morresi 1998 = M. Morresi, “Venezia e le città del Dominio”, en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 200-241.

- Natale 1982 = M. Natale, "L'ancona dell'Immacolata concezione a Cantù", en F. Porzio (ed.), *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1982, pp. 24-33.
- Netzer 2003 = E. Netzer, *Nabatäische Architektur*, Mainz am Rhein 2003.
- Neuerburg 1965 = N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Napoli 1965.
- Nielsen 1999 = I. Nielsen, *Hellenistic Palaces Tradition and Renewal*, Aarhus 1999.
- Niemann 1910 = G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien 1910.
- Niemann, Petersen 1892 = G. Niemann, E. Petersen, *Städte pamphyliens und pisidiens. II. Pisidien*, Wien 1892.
- Nowicka 1969 = M. Nowicka, *La maison privée dans l'Égypte Ptolémaïque*, Warszawa 1969.
- Núñez Marqués 1949 = V. Núñez Marqués, "El retablo de la S. I. Catedral de El Burgo de Osma. Obra de Juni, Pircardo y Perandres", *Boletín de la Institución Fernán González* 109, 1949, pp. 345-348.
- Çolszewski 2007 = M. T. Olszewski, "Mosaïques de pavement de la "Maison de Leukaktios" à Ptolémaïs en Cyrénaïque (Libye). Essai d'identification des pièces", *Archeologia* (Warsaw) 58, 2007 (2009), pp. 89-95.
- Olin 2000 = M. Olin, "Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski", en P. S. Gold, B. C. Sax (eds.), *Cultural Visions. Essays on the History of Culture*, Amsterdam 2000, pp. 151-172.
- Olivari 2007 = M. Olivari, "Giovanni Bellini", en AA.VV., *Pitture del Rinascimento*, Firenze 2007.
- Olszewski 2010 = M. T. Olszewski, "Images allusives: Dionysos et Ariane dans l'espace réservé aux femmes (gynécée)? Le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrenaïque", en I. Bragantini (ed.), *Atti del X Congresso Internazionale Associazione Internazionale pour la Peinture Murale Antique (AIMPA)*, I, Napoli 2010, pp. 315-321.
- Olovsdotter 2005 = C. Olovsdotter, *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs* [BAR International Series 1376], Oxford 2005.
- Olovsdotter 2011 = C. Olovsdotter, "Representing Consulship. On the Concept and Meaning of the Consular Diptychs", *Opuscula. Annual of the Swedish Institute at Athens and Rome* 4, 2011, pp. 99-123.
- L'Orange 1982 = H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, New York 1982.
- Ortega Vidal 2001 = J. Ortega Vidal, "Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España Dorada", en M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid 2001, pp. 337-416.

Østergaard 1996 = J. S. Østergaard, *Catalogue Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptotek*, København 1996.

Østergaard 1999 = J. S. Østergaard, "A Sarcophagus of Salonitan type in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen", en G. Koch (ed.), *Akten des Symposions "Frühchristliche Sarkophage"*, Mainz am Rhein 1999, pp. 157-166.

Öztürk 2009 = A. Öztürk, *Die Architektur der Scaenae Frons des Theaters in Perge*, Berlin 2009.

Pacciano 1998 = R. Pacciano, "Firenze nella seconda metà del secolo", en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 360-361

Pannuti 1992 = U. Pannuti, "Il tempio d'Iside a Pompei e la collezione calcografica del Museo archeologico di Napoli", *Bollettino d'Arte* 77, 1992, pp. 25-30.

Palol 1959 = P. Palol, *Clunia Sulpicia. Ciudad romana. Su historia y su presente*, Burgos 1959.

Palol 1960 = P. Palol, "Clunia. Een romeinse stad in Tarragona, Spanje", *Antiquity and Survival* III, 1, 1960 [reeditado en *Clunia 0*].

Palol 1969 = P. Palol, *Clunia. Guía de las excavaciones y de la ciudad romana*, Burgos 1969.

Palol, Vilella 1987 = P. Palol, J. Vilella, *Clunia II. La epigrafía de Clunia*, Madrid 1987.

Paniagua Soto 2005 = J. R. Paniagua Soto, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid 2005 (12ª ed.).

Parada López de Corselas 2009 = M. Parada López de Corselas, *El palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo. Fuentes para su estudio* [trabajo para la asignatura "Fuentes para la Historia del Arte II (Edad Moderna)", dir. Mª Ángeles Toajas Roger], Universidad Complutense de Madrid, junio de 2009.

Parada López de Corselas 2012a = M. Parada López de Corselas, "En torno al "entablamento arcuado" y al "frontón sirio" en la arquitectura construida y la iconografía arquitectónica romana", *Ocnus* 20, 2012, pp. 181-212.

Parada López de Corselas 2012b = M. Parada López de Corselas, "La arquitectura de poder y su recepción: la "serliana". ¿Viaje de formas, viaje de contenidos?", en G. Bravo Castañeda, R. González Salinero (eds.), *Ver, viajar y hospedarse en el mundo romano. Actas del IX Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid-Salamanca 2012, pp. 561-582.

Parada López de Corselas 2013 = M. Parada López de Corselas, "Filohelenismo y arquitectura en el arte funerario romano: la puerta al más allá, el dintel arcuado y otros motivos de prestigio", en G. Bravo Castañeda, R. González Salinero (eds.), *Formas de morir y formas de matar en la Antigüedad romana. Actas del X Coloquio de la AIER*, Madrid-Salamanca 2013, pp. 593-613.

Parma Armani 1986 = E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986.

Patzak 1908 = B. Patzak, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Leipzig 1908.

Paul 1999 = G. M. Paul (ed.), *Roman Coins and Public Life Under the Empire* (Togo Salmon Papers II), Ann Arbor 1999.

Penni Iacco 2004 = E. Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna 2004.

Pensabene 1983 = P. Pensabene, “Lastre di chiusura di loculi con naiskoi egizi e stele funerarie con ritratto del Museo di Alessandria”, en *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani I*, Roma 1983, pp. 91-119.

Pensabene 1991 = P. Pensabene, “Elementi di architettura alessandrina”, en *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, Roma 1991, pp. 29-85.

Pensabene 1993 = P. Pensabene, *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani* (Repertorio d’arte dell’Egitto greco-romano C3), Roma 1993.

Peña Martín, Vega Martín 2003 = S. Peña Martín, M. Vega Martín, “Epigrafía y traducción: el lema nazarí en su marco numismático”, en M. A. García Peinado, E. Ortega Arjonilla (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción y interpretación*, II, Granada 2003, pp. 37-49.

Pesce 1950 = G. Pesce, *Il “Palazzo delle Colonne” in Tolemaide di Cirenaica*, Roma 1950.

Pevsner, Fleming, Honour 1979 = N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour (eds.), *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1979 (1ª ed. inglesa como *Penguin Dictionary of Architecture*, London 1966).

Pfuhl 1901 = E. Pfuhl, “Alexandrinische Grabreliefs”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 25, 1901, pp. 258-304.

Pfuhl, Möbius 1977-1979 = E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz am Rhein 1977-1979.

Picón 2007 = C. A. Picón et al., *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007.

Pinot de Villechenon 1998 = Pinot de Villechenon, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell’album delle “Terme di Tito” conservato al Louvre*, Milano 1998.

Poeschke 1980 = J. Poeschke, *Donatello*, München 1980.

Pompei 1995 = *Pompei. Pitture e Mosaici. La documentazione nell’opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma 1995.

Porter 1912 = A. K. Porter, *Medieval Architecture. Its Origins and Development I*, New York 1912.

Poza Yagüe s. p. = M. Poza Yagüe, “Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: La antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino”, en S. De Maria, M. Parada

López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna, en prensa.

Preisigke 1915 = F. Preisigke, *Sammelbuch griechischer Urkunden Aegypten*, Strassburg 1915.

Price, Trell 1977 = M. J. Price, B. L. Trell, *Coins and Their Cities. Architecture on the Ancient Coins of Greece, Rome, and Palestine*, London 1977.

Prieto Moreno 1983 = F. Prieto Moreno, *Los jardines de Granada*, Madrid 1983.

Puchstein 1906 = O. Puchstein, *Die Romische Scenae Frons In Den Pompejanischen Wandbildern 4 Stils*, Berlin 1906.

Puerta Vélchez 2010 = J. M. Puerta Vélchez, *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Granada 2010.

Purcaro 1998 = V. Purcaro, “Il monumento onorario architettonico in Cirenaica, en E. Catani, S. M. Marengo (eds.), *La cirenaica in età antica* [atti del convegno internazionale di studi, Macerata, 18-20 maggio 1995], Macerata 1998, pp. 457-462.

Quatember 2010 = U. Quatember, “The “Temple of Hadrian” on Curetes Street in Ephesus: new research into its building history”, *Journal of Roman Archaeology* 23, 2010, pp. 377-394.

Quatember 2012 = U. Quatember, “*Opus revinctum* in Dome and Barrel Vault Constructions in Roman Asia Minor”, en R. Carvais (ed.), *Nuts & Bolts of Construction History* 3, Mercuès 2012, pp. 45-52.

Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009 = U. Quatember, V. Scheibelreiter, A. Sokolicek, “Die sogenannte Alytarchenstoa an der Kuretenstraße von Ephesos”, en S. Ladstätter (ed.), *Neue Forschungen zur Kuretenstrasse von Ephesos* [Akten des Symposiums für Hilke Thür vom 13. Dezember 2006 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften], pp. 111-154, Wien 2009.

Racioppa 2002 = E. Racioppa, *La cattedrale di Cività Castellana*, Cività Castellana 2002.

Rahmani 1999 = L. Y. Rahmani, *A Catalogue of Roman and Byzantine Lead Coffins from Israel*, Jerusalem 1999.

Rambaldi 2009 = S. Rambaldi, *L'edilizia pubblica nell'Imperio Romano all'epoca dell'Anarchia Militare (235-284 d. C.)*, Bologna 2009.

Rambaldi 2011 = S. Rambaldi, “Coinvolgere per persuadere. Considerazioni sulla percezione dei rilievi storici romani”, *Ostraka* 20, 1-2, 2011, pp. 95-142.

Raming 2009 = E. Raming, *Bogen und Gebälk. Untersuchungen zum Syrischen Bogen und verwandten Erscheinungsformen in der antiken Architektur* [Diss. Albert-Ludwigs-Univ., Freiburg 1999, revisión actualizada 2009].

Ratté 2002 = C. Ratté, “The Urban Development of Aphrodisias in the Late Hellenistic and Early Imperial Periods”, en C. Berns, H. von Hesberg, L. Vandeput, M. Waelkens, *Patris und Imperium. Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit. Kolloquium Köln, November 1998*, Leuven 2002, pp. 5-32.

Rausa 1997 = F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani*, Roma 1997.

Redig de Campos 1967 = D. Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967.

Redondo Cantera 2013 = M. J. Redondo Cantera, “Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego Silóe e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)”, en *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”*, Firenze-Milano 2013, pp. 181-191.

Rekowska-Ruszkowska 2013a = M. Rekowska-Ruszkowska, “Architectural decoration of the House of Leukaktios: preliminary remarks”, en J. Żelazowski (ed.), *Ptolemais in Cyrenaica. Studies in memory of Tomasz Mikocki* [Ptolemais I], Warsaw 2013, pp. 157-181.

Rekowska-Ruszkowska 2013b = M. Rekowska-Ruszkowska, “Greek tradition and Roman invention. The arcuated lintel in the domestic architecture in Cyrenaica: case study”, en L. Bombardieri, A. D’Agostino, G. Guarducci, V. Orsi, S. Valentini (eds.), *SOMA 2012. Identity and Connectivity* [Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1–3 March 2012], Oxford 2013, pp. 603-612.

Richter 1956 = G. M. A. Richter, *Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Cambridge 1956.

Richter 1973 = G. M. A. Richter, “Der Zusammenhang zwischen ägyptischer und griechischer Kunst”, *Das Altertum* 19, 1973, pp. 74-88.

Rizzardi 2011 = C. Rizzardi (ed.), *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011.

Rizzi 2008 = E. Rizzi, “S. Stefano Rotondo a Roma”, en V. Volta (ed.), *Rotonde d’Italia. Analisi tipologica della pianta centrale*, Milano 2008, pp. 150-156.

Robertson 1969 = A. S. Robertson, “Distance Slab of the Twentieth Legion Found on the Antonine Wall, at Hutcheson Hill, 1969”, *Glasgow Archaeological Journal* 1, 1969, p. 1.

Robertson 1954 = D. S. Robertson, *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge 1954 (2^a ed.).

Rodríguez López 2011 = E. Rodríguez López, *Introducción a los jeroglíficos egipcios para jóvenes y adultos*, Almería 2011.

Rodríguez Culebras, Olucha Montins, Montolio i Toran 2006 = R. Rodríguez Culebras, F. Olucha Montins, D. Montolio i Toran, *Museo catedralicio de Segorbe. Catálogo*, Valencia 2006.

Rodríguez Ruiz 2000 = D. Rodríguez Ruiz, “Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca”, *Reales Sitios* 145, 2000, pp. 16-27.

Rodríguez Ruiz 2001 = D. Rodríguez Ruiz, “Las trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada”, en M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid 2001, pp. 419-447.

Rodríguez Zahar 2008 = L. Rodríguez Zahar, *Arte islámico, evocación del Paraíso. Doctrina, lenguaje y temas iconográficos*, México 2008.

Rohn 2004 = C. Rohn, “Die Macht der Stifter. Der Theater-Stadion-Komplex von Aizanoi als Familienmonument”, en E. L. Schwandner, K. Rheidt (eds.), *Macht der Architektur, Architektur der Macht* [Bauforschungskolloquium in Berlin, 30. Oktober bis 2. November 2002], Mainz 2004, pp. 211-220.

Rosenthal 1988 = E. E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid 1988 (1ª ed. inglesa 1985).

Rossignani, Sacchi 2007 = M. P. Rossignani, F. Sacchi, “La Stoà-basilica dell’Agorà settentrionale (Regio I)”, en D’Andria, M. P. Caggia (eds.), *Hierapolis di Frigia. I. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000-2003*, Istanbul 2007, pp. 359-411.

Rossignani, Sacchi 2011 = M. P. Rossignani, F. Sacchi, “Porgetto architettonico e cicli figurativi nella stoà-basilica di Hierapolis di Frigia”, en F. D’Andria, I. Romeo (eds.), *Roman Sculpture in Asia Minor Roman Sculpture in Asia Minor* [Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia, May 24-26, 2007, Cavallino (Lecce)], Portsmouth 2011, pp. 235-247.

Rosso 2006 = E. Rosso, *L’image de l’empereur en Gaule romaine portraits et inscriptions*, Paris 2006.

Ruiz Souza 2001 = J. C. Ruiz Souza, “El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate”, *Al-Qanṭara* 22, 1, 2001, pp. 77-120.

Ruiz Souza 2004 = J. C. Ruiz Souza, “Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 16, 2004, pp. 17-43.

Ruiz Souza 2012 = J. C. Ruiz Souza, “Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos”, *Anales de Historia del Arte*, n. extra 1, 2012, pp. 123-161.

Ruiz Souza 2013a = J. C. Ruiz Souza, “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”, *Anales de Historia del Arte* 23, n. esp. (II), 2013, pp. 305-331.

Ruiz Souza 2013b = J. C. Ruiz Souza, “Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno”, en V. Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder* [Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA], Castellón 2013, pp.

Ruiz Souza e. p. = J. C. Ruiz Souza, “Antigüedad e historicismos en la España medieval. El Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada”, en S. De Maria, M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna, en prensa.

Ruiz Taboada, Carrobles Santos 2006 = A. Ruiz Taboada, J. Carrobles Santos, “Una puerta entre dos mundos. La Puerta del Vado en el segundo recinto amurallado de la ciudad de Toledo”, en T. G. Schattner, F. Valdés Fernández (eds.), *Stadttore. Bautyp und Kunstform. Puertas de ciudades. Tipo arquitectónico y forma artística* [actas del coloquio en Toledo, 25-27 septiembre 2003], Mainz am Rhein 2006, pp. 391-406.

Ruprechtsberger 1993 = E. M. Ruprechtsberger (ed.), *Von den Aposteln zu den Kalifen*, Linz 1993.

Ruschi 2013 = P. Ruschi, “I progetti del concorso leonino per la facciata della basilica di San Lorenzo a Firenze”, en *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Firenze 2013, pp. 319-327.

Russo 2000 = E. Russo, “Su S. Salvatore a Spoleto e sul tempietto di Clitumno”, *Studi Medievali* XLI, 1, 2000, pp.87-143.

Russo 2006 = E. Russo, “Lettura del complesso eurasiano di Parenzo (con particolare attenzione al suo episcopio)”, *Bizantinistica* VIII, 2006, pp. 19-60.

Russo 2007 = E. Russo, “La decorazione scultorea della S. Sofia teodosiana di Costantinopoli”, *Bizantinistica* IX, 2007, pp. 1-14.

Ruyt 1983 = C. de Ruyt, *Macellum. Marché alimentaire des romains*, Louvain-la-Neuve 1983.

Sahner 2009 = C. Sahner, “Hierusalem in Laterano: Translation of Sacred Space in Fifth-Century Rome”, en A. Lidov (ed.), *New Jerusalem: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, Moscow 2009, pp. 103-130.

Samaniego Burgos 1995 = J. A. Samaniego Burgos, “El sepulcro de Gonzalo Guiral. Iglesia de San Nicolás de Madrigal”, *Cuadernos Abulenses* 24, 1995, pp. 115-140.

Sastre de Diego 2004 = I. Sastre de Diego, “Pervivencias iconográficas clásicas en el Medievo cristiano y musulmán. La ideología de las puertas y arcos triunfales”, *Iberia* 7, 2004, pp. 103-126.

Satkowski 1993 = L. Satkowski, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993.

Sauron 1994 = G. Sauron, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Rome 1994.

Sauron 2007 = G. Sauron, *La peinture allégorique. Le regard de Cicéron*, Paris 2007.

Schefold 1975 = K. Schefold, “Der zweite Stils als Zeugnis alexandrinischer Architektur”, en B. Andreae, H. Kyrieleis (eds.), *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, pp. 53-59.

Schimmenti 2004 = O. Schimmenti (ed.), *Histoire de vignes, images du Berry: exposition* [Abbaye de Noirlac, du 19 mai au 30 septembre 2004], Bourges 2004.

Schmid, Huguenot, B'dool 2004 = S. G. Schmid, C. Huguenot, M. Mahmoud al-B'dool, “Cleaning and excavation of the Renaissance Tomb at Petra”, *Annual of the Department of Archaeology in Jordan* 48, pp. 203-210.

Schmidt-Colinet 1992 = A. Schmidt-Colinet, *Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra. Studien zur palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung*, Berlin 1992.

Schmidt-Colinet 2005 = A. Schmidt-Colinet, *Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich*, Berlin 2005.

Schmidt-Colinet, al-As'ad 2007 = A. Schmidt-Colinet, K. al-As'ad, "Zwei Neufunde Palmyrenischer Sarkophage", en G. Koch (ed.), *Sarkophag-Studien. 3* [Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus, Marburg, 2-7 Juli 2001], Berlin 2007, pp. 271-278.

Schneider 1893 = R. R. Schneider, "Drei römische Städte: Aquileja, Pola, Salona", en *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Wien 1893, pp. 21-52.

Schneider 1941 = A. M. Schneider, *Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul* [Istambuler Forschungen 12], Berlin 1941.

Schofield 1976 = R. V. Schofield, "A drawing for Santa Maria presso San Satiro", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 39, 1976, pp. 246-253.

Schofield 2001 = R. V. Schofield, "Bramante e un Rinascimento locale all'antica", en F. P. di Teodoro (ed.), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 47-81.

Schorndorfer 1997 = S. Schorndorfer, *Öffentliche Bauten hadrianischer Zeit in Kleinasien: archäologisch-historische Untersuchungen* [Charybdis 14], Münster 1997.

Sear 1982 = F. Sear, *Roman Architecture*, London 1982.

Segal 1997 = A. Segal, *From Function to Monument. Urban Landscapes of Roman Palestine, Syria and Provincia Arabia*, Oxford 1997.

Segal 1998 = A. Segal, "The Temple at Musmiyeh in Relation to the Religious Architecture in Roman Palestine", *Assaph-Studies in Art History* 3B, 1998, pp. 109-130.

Segal 2001 = A. Segal, "The 'Kalybe Structures' – Temples for the Imperial Cult in Hauran and Trachon: An Historical-Architectural Analysis", *Assaph-Studies in Art History* 6, 2001, pp. 91-118.

Segal 2008 = A. Segal, "Religious Architecture in the Roman Near East: Temples of the Basalt Lands (Trachon and Hauran)", en T. Kaizer (ed.), *The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods*, Leiden-Boston 2008, pp. 97-132.

Selzer 1988 = W. Selzer, *Römische Steindenkmäler. Mainz in Römischer Zeit* [cat. exp.], Mainz am Rhein 1988.

Sennet 1997 = R. Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, 1997 (1ª ed. 1994).

Sentenach Cabañas 1924 = N. Sentenach Cabañas, *Catálogo monumental de Burgos* [manuscrito inédito, versión definitiva: 4 diciembre 1924], vol. I, Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CCHS-CSIC), sig. RESC/1121.

Serra Desfilis 2012 = A. Serra Desfilis, “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte* 22, n. esp., 2012, pp. 163-196.

Smedt 1993 = H. J. de Smedt, “De Antwerpse retabels en hun iconografie: een overzicht van onderwerpen en veranderingen”, en H. Nieuwdorp (ed.), *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw*, II, 1993 Antwerpen, pp. 23-46.

Smith 1956 = E. B. Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.

Smith 1959 = D. Smith, “A Palmyrene sculptor at South Shields?”, *Archaeologia Aeliana. 4th series* 37, 1959, pp. 203-211.

Smith 2011 = R. R. R. Smith, “Marble Workshops at Aphrodisias”, en F. D’Andria, I. Romeo (eds.), *Roman Sculpture in Asia Minor* [Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia, May 24-26, 2007, Cavallino (Lecce)], Portsmouth 2011, pp. 63-76.

Sodini 1993 = J. P. Sodini, “Qal’at Sem’An: Ein Wallfahrtszentrum”, en E. M. Ruprechtsberger (ed.), *Von den Aposteln zu den Kalifen*, Linz 1993, pp. 128-143.

Sommer 2003 = M. Sommer, *Hatra. Geschichte und Kultur einer Karawanenstadt im römisch-partischen Mesopotamien*, Mainz am Rhein 2003.

Sotira 2013 = L. Sotira, *Gli altari nella scultura e nei mosaici di Ravenna (V-VIII secolo)*, Bologna 2013.

Spagnesi 1984 = G. Spagnesi, “La percezione dell’architettura *picta* nelle opere di Raffaello: i modelli tipologici”, en G. Spagnesi, M. Fondelli, E. Mandelli (eds.), *Raffaello. L’architettura «picta». Percezione e realtà*, Roma 1984.

Spangenberg 2011 = S. C. Spangenberg, *Issues of Planning in Diocletian’s Palace at Split. Imperial Cult and the Late Antique Palace*, Hanover 2011.

Spano 1940 = G. Spano, “Peculiarità architettoniche del tempio pompeiano d’Iside”, en *Studi di Antichità Classica offerti da colleghi e discepoli a Emanuele Ciaceri al termine del suo insegnamento universitario*, Genova 1940, pp. 288-315.

Spielmann 1966 = H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike. Untersuchungen und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß*, München-Berlin 1966.

Spijkerman 1978 [Spijkerman] = A. Spijkerman, M. Piccirillo (eds.), *The coins of the Decapolis and Provincia Arabia*, Jerusalem 1978.

Spinola 1999 = G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino 2. La Galleria delle Statue, la Sala dei Busti, il Gabinetto delle Maschere, la Loggia Scoperta, la Sala delle Muse, la Sala Rotonda e la Sala a Croce Greca*, Città del Vaticano 1999.

Sporn 2012 = K. Sporn, “Römische Grabreliefs auf Kreta. Alte traditionen und neue Wege”, en Θ. Στεφανίδου-Τιβεριίου, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (eds.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας* [Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 2009], Θεσσαλονίκη 2012, pp. 451-466.

Stalley 2013 = R. Stalley, “On the Edge of the World: Hiberno-Romanesque and the Classical Tradition”, en J. McNeill, R. Plant (eds.), *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Wakefield 2013, pp. 157-169.

Stegmann, Geymüller 1885-1908 = C. von Stegmann, H.von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Toscana*, München 1885-1908.

Stiglmayr 2000 = C. M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main 2000.

Stinson 2007 = P. Stinson, “Imitation and Adaptation in Architectural Design: Two Roman Basilicas at Ephesus and Aphrodisias”, en M. Meyer (ed.), *Neue Zeiten – Neu Sitten. Zu Rezeption und Integration römischen und italischen Kulturguts in Kleinasien*, Wien 2007, pp. 91-100.

Stinson 2008a = P. Stinson, “The Civi Basilica: urban context, design, and significance”, en C. Ratté, R. R. R. Smith (eds.), *Aphrodisias Papers 4. New Research on the City and its Monuments* [Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 70], Rome 2008, pp. 79-106.

Stinson 2008b = P. Stinson, “Mirami Süslemeler ve Şehir. Ornamentation and the City”, en A. Güler (ed.), *Aphrodisias çığlığı*, Istanbul 2008, pp. 55-69.

Stinson 2012 = P. Stinson, “Local Meanings of the Civil Basilica at Aphrodisias: Image, Text, and Monument”, en L. Cavalier, R. Descat, J. des Courtils (eds.), *Basiliques et agoras de Grèce et d'Asie Mineure*, Bordeaux 2012, pp. 107-126.

Strocka 1984 = V. M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)*, Tübingen 1984.

Stuart, Bogaerts 2001 = P. Stuart, J. E. Bogaerts, *Nehalennia: Römische Steindenkmäler aus der Oosterschelde bei Colijnsplaat*, Leiden 2001.

Strzygowski 1906 = J. Strzygowski, “Spalato. Ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande”, en *Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider*, Freiburg im Breisgau 1906, pp. 323-336.

Strzygowski 1936 = J. Strzygowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris 1936.

Stuart, Revett 1858 = J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, London 1858.

Stubenrauch 2006 = M. Stubenrauch, *Unterhaltungsarchitektur im Kontext kleinasiatischer Städte. Das Stadion in römischer Zeit zwischen Sport und Spektakel* [Magisterarbeit vorgelegt am 15. 11. 2006. Referent: Prof. Dr. Rolf Michael Schneider, Korreferentin: PD Dr. Susanne Muth, Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Klassische Archäologie].

Stucchi 1975 = S. Stucchi, *Architettura Cirenaica*, Roma 1975.

Studniczka 1914 = F. Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II: nach der Beschreibung des Kallixeinos wiederhergestellt* [Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 64, 2], Leipzig 1914.

Swoboda 1961 = K. M. Swoboda, "The Problem of the Iconography of Late Antique and Early Mediaeval Palaces", *Journal of the Society of Architectural Historians* 20, 2, 1961, pp. 78-89.

Tafuri 1984 = M. Tafuri, "Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo", en C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (eds.), *Raffaello architetto*, Milano 1984, p.165-170.

Tafuri 1989 = "Giulio Romano. Progetto di portale con loggia sovrapposta", en *Giulio Romano*, Milano 1989, p. 496.

Tafuri 1995 = M. Tafuri, *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid 1995 (1ª ed. italiana 1992).

Tameanko 1999 = M. Tameanko, *Monumental Coins. Buildings and Structures on Ancient Coinage*, Iola 1999.

Tamm 1963 = B. Tamm, *Auditorium and Palatium. A Study on Assembly-rooms in Roman Palaces during the 1st Century B. C. and the 1st Century A. D.*, Lund 1963.

Teasdale Smith 1970 = M. Teasdale Smith, "The Lateran fastigium. A gift of Constantine the Great", *Rivista di Archeologia Cristiana* 46, 1.2, 1970, pp. 149-175.

Tempestini 1992 = A. Tempestini, *Giovanni Bellini, catalogo completo*, Firenze 1992.

Thébert 2003 = Y. Thébert, *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen*, Rome 2003.

Thomas 2007 = E. Thomas, *Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age*, New York 2007.

Thür 1989 = H. Thür, *Das Hadrianstor in Ephesos* [Forschungen in Ephesos XI.1], Wien 1989.

Tormo 1925 = E. Tormo Monzó, "El sepulcro de don Ramón Folch de Cardona en Bellpuig (Lérida)", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 87, 1925, pp. 288-291.

Torriero, Speciale 2005 = G. Torriero, L. Speciale, "Epifania del potere. Struttura e immagine nella Porta di Capua", en A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagini e ideologie* [Atti del V Convegno internazionale di studi, Parma, 2002], Milano 2005, pp. 459-474.

Toynbee, Ward Perkins 1956 = J. Toynbee, J. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations*, London 1956.

Trell 1945 = B. L. Trell, "The Temple of Artemis at Ephesos" [Numismatic Notes and Monographs 107], New York 1945.

Tybout 1985 = R. A. Tybout, "Alexandrijnse invloeden op de Romeinse kunst", *Hermeneus* 57, 1985, pp. 173-187.

Tybout 1989 = R. A. Tybout, *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989.

Ulbert 2006 = T. Ulbert, “Stadttore in byzantinischer Zeit”, en T. G. Schattner, F. Valdés Fernández (eds.), *Stadttore. Bautyp und Kunstform. Puertas de ciudades. Tipo arquitectónico y forma artística* [actas del coloquio en Toledo, 25-27 septiembre 2003], Mainz am Rhein 2006, pp. 275-290.

Ulrich 2007 = R. B. Ulrich, *Roman Woodworking*, New Haven 2007.

Uscatescu 2012 = A. Uscatescu, “Palatium: arte, retórica y visibilidad imperial”, *Anales de Historia del Arte* 23, n. especial (II), 2013, pp. 387-411.

Valdés Fernández 2006 = F. Valdés Fernández, “Puertas de recintos urbanos y cambio político. Los casos de la muralla urbana de Toledo y de las alcazabas de Mérida y Badajoz”, en T. G. Schattner, F. Valdés Fernández (eds.), *Stadttore. Bautyp und Kunstform. Puertas de ciudades. Tipo arquitectónico y forma artística* [actas del coloquio en Toledo, 25-27 septiembre 2003], Mainz am Rhein 2006, pp. 407-429.

Vallejo Triano 2010 = A. Vallejo Triano, *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*, Córdoba 2010.

Vallois 1944 = R. Vallois, *L'architecture hellénique et hellénistique a Délos jusqu'à l'éviction des déliens (166 Av. J.C.)* I, Paris 1966.

Vasori 1981 = O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981.

Vera Botí 2004 = A. Vera Botí, *Arquitectura del Renacimiento. Elucidario. Significado de los términos según los tratadistas y evolución histórica de los elementos utilizados en la arquitectura, sus oficios y en el urbanismo*, Murcia 2004.

Vezzosi 2010 = P. Vezzosi, *Dalle grottesche al fantasy. Le grottesche nel Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi*, Firenze 2010.

Vidal 1897 = P. Vidal, *Histoire de la ville de Perpignan depuis les origines jusqu'au Traité des Pyrénées*, Paris 1897.

Volpi 1994 = C. Volpi, *Il Libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Torino 1994.

Vogüé 1865-1877 = M. de Vogüé, *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle* I, Paris 1865-1877.

Volbach 1976 = W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976.

Vorster 2008 = C. Vorster, “Missorium de Teodosio”, en S. F. Schröder (ed.), *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado* [cat. exp., Museo del Prado, 4 noviembre 2008 – 12 abril 2009], Madrid 2008, cat. 67, pp. 342-347.

Vos 1980 = M. de Vos, L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale, Leiden 1980.

Waelkens 1998 = "The plan and development of the Roman colony: walls, gates, streets and the theatre", en S. Mitchel, M. Waelkens (eds.), *Pisidian Antioch. The site and its monuments*, London 1998, pp. 91-112.

Walther, Wolf 2003 = I. F. Walther, N. Wolf, *Codices illustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Köln 2003.

Wander 1973 = S. H. Wander, "The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath", *Metropolitan Museum Journal* 8, 1973, pp. 89-104.

Ward 1907 = C. Ward, "The Temple at Mushennef, Haurân, Syria", *American Journal of Archaeology* 11, 1, 1907, pp. 1-6.

Ward 1907a = C. Ward, "The Temple of Helios (?) at Kanawât", *American Journal of Archaeology* 11, 4, 1907, pp. 387-395.

Ward-Perkins 1970 = J. B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture*, Harmondsworth 1970 (1981).

Weigand 1924 = E. Weigand, "Die Stellung Dalmatiens in der römischen Reichskunst", en *Strena buliciana*, Zagreb-Split, 1924, pp. 77-105.

Weigand 1928 = E. Weigand, "Propylon und Bogentor in der Östlichen Reichskunst. Ausgehend vom Mithridatestor in Ephesos", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1928, pp. 71-114.

Weitzmann 1970 = K. Weitzmann, "Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates", *Metropolitan Museum Journal* 3, 1970, pp. 97-111.

Weitzmann 1979 = K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* [cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York, 19 November 1977-12 February 1978], New York 1979.

Werdehausen 1990 = A. E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms 1990.

Wezel 1999 = G. W. C. van Wezel, *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda. De nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst*, Zeist-Zwolle 1999.

White 1997 = D. White, "Of Coffins, Curses, and Other Plumbeous Matters. The Museum's Lead Burial Casket from Tyre", *Expedition* 39, 3, 1997, pp. 3-14.

Wiegand 1906 = E. Wiegand, *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899*, Berlin 1906-

Wiegand 1921 = T. Wiegand (dir.), *Baalbek I*, Berlin-Leipzig 1921.

- Wiegand 1923 = T. Wiegand (dir.), *Baalbek II*, Berlin-Leipzig 1923.
- Wiegand 1925 = T. Wiegand (dir.), *Baalbek III*, Berlin-Leipzig 1925.
- Wilkes 1986 = J. J. Wilkes, *Diocletian's Palace. Split: Residence of a Retired Roman Emperor*, Sheffield 1986.
- Wilinski 1965 = S. Wilinski, "La serliana", *Bollettino CISA Andrea Palladio* 7, 1965, pp. 115-125.
- Wilinski 1969 = S. Wilinski, "La serliana", *Bollettino CISA Andrea Palladio* 11, 1969, pp. 399-429.
- Willemsen 1953 = C. A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Frankfurt am Main 1953.
- Wittkower 1943 = R. Wittkower, "Pseudo-Palladian Elements in English Neo-Classical Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, pp. 154-164.
- Wittkower 1995 = R. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid 1995 (1ª ed. inglesa 1949).
- Wölfflin 1888 = H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.
- Wörle 1973 = M. Wörle, "Zur Datierung des Hadrianstempels an der "Kuretenstraße" in Ephesos", *Archäologischer Anzeiger* 1973, pp. 470-477.
- Yegül 1976 = F. K. Yegül, "The Marble Court of Sardis and Historical Reconstruction", *Journal of Field Archaeology* 3, 2, 1976, pp. 169-194.
- Yegül 1982 = F. K. Yegül, "A Study in Architectural Iconography: Kaisersaal and the Imperial Cult", *Art Bulletin* 64, 1, 1982, pp. 7-31.
- Yegül, Bolgil 1986 = F. K. Yegül, M. C. Bolgil, *The Bath-Gymnasium Complex at Sardis* (Archaeological Exploration of Sardis, Report 3), Harvard 1986.
- Yong Cho 2002 = S. Yong Cho, "I progetti e la realizzazione del Palazzo Sangallo in Via Giulia a Roma" *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 40, 2002, pp. 39-52.
- Zanker 1987 = P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987. Versión española: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 2008.
- Zanker 2002 = P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.
- Zaragozá, Gómez-Ferrer 2007 = A. Zaragozá, M. Gómez-Ferrer, *Pere Compte arquitecto*, Valencia 2007.
- Zevi 1994 = F. Zevi, "Sul tempio di Iside a Pompei", *La Parola del Passato* 49, 1994, pp. 37-56.
- Zibaldone = Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. I. "Il Zibaldone Quaresimale", London 1960.

Zielger 2003-2004 = Ziegler, "Geschmückt mit römischen Tropaia. Ein Beitrag zur Stadttitulatur von Anazarbos in Kilikien", *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 53/54, 2003-2004, pp. 17-24.

Zorzi 1959 = G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959.

Zorzi 1965 = G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi di Andrea Palladio*, Venezia 1965.

Zovatto 1958 = P. L. Zovatto, "La pergula paleocristiana del sacello di S. Prodocimo di Padova e il ritratto del santo titolare", *Rivista di Archeologia Cristiana* 34, 1958, pp. 137-158.